

کلیات سبک‌شناسی

دکتر سیروس شمیسا

کلیات سبک‌شناسی



دکتر سیروس شمیسا





انتشارات فردوس : خیابان دانشگاه ـ کوچهٔ میترا ـ شمارهٔ ۷ تلفن ۶۴۱۸۸۳۹ ـ ۶۴۶۹۹۶۵

کلیات سبک‌شناسی

دکتر سیروس شمیسا

چاپ دوم : ۱۳۷۳

چاپ : چاپخانه رامین

تیراژ : ۲۵۰۰ نسخه

شابک : ۴ ـ ۰۸ ـ ۵۵۰۹ ـ ۹۶۴

فهرست مطالب

پیشگفتار

میان اهل سخن امتیاز من صائب

همین بس است که با «طرز» آشنا شده‌ام

هرچند سال‌هاست که سبک‌شناسی در دانشگاه‌های ما تدریس می‌شود، اما می‌توان گفت که کتابی درسی در این زمینه وجود ندارد. دو سه کتابی که هست هیچکدام جنبهٔ درسی ندارند و نمی‌توان بر مبنای آن‌ها به کسی سبک‌شناسی آموخت و مسائل بنیادی مربوط به سبک و سبک‌شناسی را مورد بحث و فحص قرار داد. از این رو غالباً تحت عنوان سبک‌شناسی، نظام‌های دیگر ادبی و معمولاً تاریخ ادبیات یا تاریخ زبان فارسی تدریس می‌شود. از سوی دیگر برنامهٔ درسی سبک‌شناسی در دانشگاه‌های ما بر مبنای دو واحد سبک‌شناسی نظم و دو واحد سبک‌شناسی نثر تنظیم شده است؛ امّا واحد مخصوصی برای مسائل نظری خود سبک و سبک‌شناسی در نظر گرفته نشده است. حال آن که عمدهٔ مطلب، بررسی خود نظام سبک‌شناسی است. چگونه ممکن است کسی که نمی‌داند سبک چیست و سبک‌شناسی چه اصول و قوانینی دارد، ابتداءً بدون هیچ مقدمه‌یی به بررسی سبک نظم و نثر ادبیات فارسی مشغول شود؟! با توجه به این اشکالات بود که نگارنده تألیف درس سبک‌شناسی را در سه جلد: ۱ - کلیات سبک‌شناسی، ۲ - سبک‌شناسی شعر، ۳ - سبک‌شناسی نثر برای یکی از دانشگاه‌ها برعهده گرفت و خوشبختانه تاکنون دو جلد از این تألیف سه جلدی به طبع رسیده است. استقبال همکاران و دانشجویان از این کتاب مرا بر آن داشت که صورت مفصّل آن را به طبع رسانم تا در دسترس همگان باشد. کتاب حاضر که حاوی مطالبی کلی دربارهٔ سبک و نظام سبک‌شناسی است جلد نخست از مجموعهٔ سه جلدی سبک‌شناسی است و جلدهای دیگر هم به تدریج در سال‌های آتی منتشر خواهد شد.

نگارش این کتاب داستانی دارد که از اشاره‌یی بدان ناگزیر است. چندین سال پیش قریب به یک سال در یکی از دانشگاه‌های غرب تمام اوقات خود را به مطالعه و یادداشت‌برداری از کتب و مقالات سبک‌شناسی گذراندم. در بازگشت به ایران چمدان کتب و یادداشت‌های مفصّل خود را در فرودگاه گم کردم و جست‌وجوهای چندساله به ثمری نرسید. به ناچار آن‌چه را در ذهن

داشتم و یا تصادفاً در یادداشت‌های مربوط به مطالب دیگر به صورت پراکنده موجود بود جمع‌آوری کردم و با معدودی از منابع کارم که در کتابخانه‌های ایران موجود بود مقابله کردم. امّا هیچگاه نمی‌توانم اندوه فقدان آن همه یادداشت را که حاصل مطالعه در تقریباً غالب کتب و مقالات عمدهٔ سبک‌شناسی بود از دل بزدایم. لذا حاصل کار که می‌باید کتابی جامع و مفصل می‌شد به صورتی درآمد که اینک ملاحظه می‌کنید. البته به تدریج قلیلی از منابع از دست دادهٔ خود را بازیافتم، امّا به حجم کتاب و تنوع مطالب نیفزودم چون در آن صورت هر آینه بیم آن بود که کتاب از حوصلهٔ مطالعهٔ دانشجویان درگذرد. امّا چاره‌یی که اندیشیدم افزودن فرهنگی به آخر کتاب است، تا علاقه‌مندان با تعقیب عناوین آن به مباحث دیگر سبک‌شناسی هم دست یابند و به طور کلی بتوانند با افق‌های این علم گسترده آشنائی اجمالی یابند.

در دوران معاصر که نقد ادبی از یک سو و زبانشناسی از سوی دیگر تحول و تکامل شایانی یافته‌اند، آن‌قدر دربارهٔ سبک و سبک‌شناسی مطالب متنوع و گاه پیچیده گفته شده است که طرح و تنظیم همهٔ آن‌ها در یک کتاب درسی که بالتبع صفحات معدودی دارد غیرممکن می‌نماید. عمدهٔ مشکل در این است که در سال‌های اخیر در غرب هر کس کوشیده است که در مورد سبک و زبان و ادبیات سخن تازهٔ علمی نمائی بگوید و سخن دیگران را به کنار راند. هر آینه بیم آن است که بررسی این همه عقاید ضد و نقیض و روش‌های متضاد، اندک اندک جای بحث‌های اصلی را بگیرد. از طرف دیگر امروزه علم مخصوصاً در علوم انسانی بررسی و نقّادی همین نظریات گوناگون و احیاناً متضاد و ردّ و اثبات آن‌هاست. به نظر من در مراحل ابتدائی، نباید کار را دشوار گرفت. سبک، ویژگی یا ویژگی‌هائی است که اثری یا آثار کسی یا آثار دوره‌یی را از اثری دیگر یا آثار شخص دیگر یا آثار دورهٔ دیگر متمایز می‌کند. گاهی تشخیص آن ویژگی یا بخشی از آن ویژگی‌ها آسان است: مثل استعمال افعال جعلی مضحک (پلنگیدن، مکّیدن) در اشعار طرزی افشار (لازم نیست که سبک‌شناس حتماً وارد بحث‌های نقد ادبی و خوب و بد اثر شود) که به همین سبب به او «طرزی» گفته‌اند. امّا غالباً تشخیص آن ویژگی یا ویژگی‌ها دشوار است مثل تشخیص کیفیتی که در شعر حافظ است و شعر او را از اشعار هر کس دیگری ممتاز می‌کند. شاید برخی از این ویژگی‌ها نوعی استفادهٔ خاص از طنز، موسیقی کلام، انواع ایهام، ساخت‌های پارادوکسی و القاء یک اندوه صمیمانه (که گوئی نوعی درد مشترک قومی است) باشد، امّا به هر حال توضیح و تبیین آن‌ها آسان نیست. مواردی نیز هست که هرچند سبک احساس می‌شود امّا کلاً بیان آن متعذّر است و شاید بهتر آن باشد که به ناچار دربارهٔ آن سکوت کنیم تا این که مثل سبک‌شناسان غربی بکوشیم که به زور قاعده و آئینی جعل و وضع کنیم. از طرف دیگر باید توجه داشت که در علم مخصوصاً در علوم انسانی آن‌چه حائز اهمیت است نفس تلاش است، نظریه‌پردازی، هرچند درست نباشد، چه اثبات بطلان آن قدمی است به سوی حقیقت و مجموع این رد و اثبات‌هاست که بدان علم می‌گویند، به هر حال به قول مولانا:

دوست دارد دوست این آشفتگی
کوشش بیهوده به از خفتگی

و البته نوشته‌های بسیاری هم هست که فاقد سبکند، نه در آن‌ها اندیشهٔ خاصی است و نه زبان قابل تأمّلی. گاهی نمی‌توان گفت سبک فلان اثر چیست، امّا می‌توان گفت چه نیست، مثلاً سبک فردوسی چگونه است؟ یک تحلیل این است که بگوئیم در شعر اسدی طوسی (صاحب گرشاسبنامه) و فتحعلی‌خان صبا (صاحب شاهنشاه‌نامه) چیست که در فردوسی نیست، مثلاً آنان به دنبال بدیع و آرایش کلام رفته‌اند، حال آن که حماسه خود خبری بزرگ[۱] است که برای اعجاب بیشتر و جلب توجه قاعدةً احتیاج چندانی به آرایش‌های صوری ندارد.

بر سر تحقیق و تدریس و به عبارت دیگر تولیت سبک‌شناسی بین ادبا و زبانشناسان اختلاف است. حقیقت این است که اگر زبانشناسی آن اندازه ادیب باشد که بتواند متون ادبی را هم بررسی کند یا ادیبی آن اندازه زبانشناس باشد که در بررسی خود از قوانین علمی و مسلم زبانشناسی غافل نماند می‌تواند سبک‌شناس هم باشد. به عبارت دیگر سبک‌شناسی ادبی کار زبانشناسان ادیب و ادبای زبانشناس است. زیرا سبک‌شناسی اولاً بررسی لغت و دستور نیست، روش کاربرد آن‌هاست و ثانیاً در زبان ادبی علاوه بر لغت و دستور، مسائل متعدد دیگری است. از این رو ادعای زبانشناسانی که فقط زبانشناسی خوانده‌اند و بعضاً از خواندن متون ادبی هم عاجزند تا چه رسد به توغّل در مسائل بلاغی از قبیل بدیع و معانی و بیان و عروض و قافیه... در این زمینه بی‌پایه می‌نماید. چگونه زبانشناسی می‌تواند مثلاً در مورد سبک‌های دوره در ایران سخن بگوید بدون این که تاریخ ادبیات ما را خوانده باشد و با متون دشوار ادبی هر دوره آشنا باشد؟ به قول لئواسپیتزر سبک‌شناسی نظامی است بین زبانشناسی و تاریخ ادبیات و شاید بتوان نقد ادبی را هم به این دو افزود. چاتمن (Seymour Chatman) هم پس از بررسی سخنرانی‌های یک سمپوزیم سبک‌شناسی می‌گوید که نمی‌توان سبک‌شناسی را فقط شعبه‌یی از زبانشناسی محسوب داشت[۲]. از سوی دیگر چه طور ادبائی که حاضر نیستند هنوز حتّی به جای ساکن و متحرک، از ابتدائی‌ترین بحث‌های زبانشناسی از قبیل صامت و مصوت و هجا استفاده کنند می‌توانند ارزش‌های موسیقیائی یک متن را به لحاظ سبک‌شناسی تبیین کنند؟ از این رو عدم پیشرفت سبک‌شناسی در مملکت ما امری طبیعی است. از طرفی به نظر می‌رسد که این گره باید به دست ادبا گشوده شود و از سوی دیگر ادبا باید قبول کنند که مسائل زبان فقط دستور (آن هم از دیدگاه سنّتی) نیست.

در خاتمه اشاره به چند نکته لازم است:

۱ ـ در برخی از موارد در عقاید و اصطلاحات سبک‌شناسان و زبانشناسان فرنگی به سلیقهٔ خود تصرفاتی کرده‌ام و به طور کلی مطالب را در جهت نظر خود در سبک‌شناسی شرح و

---

۱. به قول مارتینه زبانشناس معروف معاصر شعر خبری است بزرگ.

۲. A Handbook of critical approaches to literature P.291

بسط داده‌ام و از این رو آشنایان به این گونه مطالب نباید همواره به دنبال مطابقت کامل مطلب با اصل باشند.

۲ ـ همکارانی که از این کتاب برای تدریس استفاده می‌کنند، باید تکیهٔ اصلی را بر مطالب کلی و عمومی بگذارند، طرح همهٔ جزئیات و عناوین در چند هفتهٔ یک نیمسال درسی ضروری نمی‌نماید.

۳ ـ در پایان هر فصل تمریناتی آمده است که فقط جنبهٔ تمرین ندارد و در حقیقت ادامهٔ بحث‌های سبک‌شناسی آن فصل است و از این رو دقت در آن‌ها را به خوانندگان توصیه می‌کنم.

عمدهٔ هدف من در این کتاب این است که دانشجویان به این علم اساسی ادبیات که روزبه‌روز در حال توسعه و پیشرفت است به طور جدّی علاقه‌مند گردند و آشنائی آنان با مباحث سبک‌شناسی به درجه‌یی برسد که خود بتوانند زمینه‌های متنوع این علم را از طریق مطالعات شخصی تعقیب کنند. به همین منظور سعی شده است حتی‌المقدور معادل فرنگی اصطلاحات ذکر شود.

سیروس شمیسا

تیرماه ۷۲

فصل اول

تعاریف سبک

دشواری تعریف سبک

سبک‌شناسی (Stylistics) علم یا نظامی (Discipline) است که از سبک (Style) بحث می‌کند؛ لذا بدیهی است که نخست باید دریابیم که سبک چیست؟

مفهوم سبک مثل بسیاری از مفاهیم دیگر مثلاً «وجود» بدیهی[1] است، امّا تعریف جامع و مانع آن دشوار است. بدین‌ترتیب کمتر کسی است که فرضاً صدای حافظ را از صدای فردوسی بازنشناسد و یا بین چهرهٔ شعری صائب و سعدی اشتباه کند. به عبارت دیگر ظاهراً شیوهٔ تفکّر و بیان این شاعران کاملاً از یکدیگر متمایز است. گوئی هرکدام در پای آثار خود مهر خود را زده‌اند و امضا کرده‌اند و یا بر پیشانی آثار آنان، عکس و مشخصات صاحب اثر به طبع رسیده است. با این همه انگشت نهادن بر ویژگی یا ویژگی‌های این آثار بغایت دشوار است. به راستی وجوه امتیاز این آثار کدام است؟ در حافظ چیست که در خواجو نیست؟ آن مختصّهٔ مفارق و تعیین‌کنندهٔ سبکی چیست؟ آری راست است که در فردوسی روح حماسی است امّا مگر روح حماسی درگرشاسپنامه نیست؟ مولانا از عرفان سخن گفته است، مگر دیگران نگفته‌اند؟

گیرم تا حدودی به ویژگی‌های سبکی اثری دست یافتیم، حال از خود بپرسیم اساساً این ویژگی‌ها یا سبک چگونه تحقق یافته و به وجود آمده است؟ عوامل بنیادی تکوین سبک چیست؟

کوشش در تعریف سبک

به طور کلی می‌توان گفت که سبک وحدتی است که در آثار کسی به چشم می‌خورد. یک روح یا ویژگی یا ویژگی‌های مشترک و متکرّر در آثار کسی است. به

عبارت دیگر این وحدت منبعث از تکرار عوامل یا مختصاتی است که در آثار کسی هست و توجّه خوانندهٔ دقیق و کنجکاو را جلب می‌کند. ممکن است برخی از این عوامل یا مختصات سبک‌ساز نسبةً آشکار باشند امّا معمولاً و غالباً پنهان و پوشیده‌اند. مثلاً آن زمینهٔ مشترکی که کم و بیش در همهٔ آثار سعدی دیده می‌شود چیست؟ قدما بدون هیچ‌گونه بحث فنی، از روی ذوق و قریحه و بر اثر اُنس و ممارست، در مورد آثار سعدی صفت «سهل و ممتنع» را به کار برده‌اند که هرچند درست است امّا اصطلاح مبهمی است. سهل و ممتنع بودن درگرو چه عواملی است؟

عوامل سبک‌ساز اثر ممکن است حتّی برای متخصّصان هم، روشن و شناخته نباشد. چه بسا کسانی که می‌پنداشتند شعر آنان چون شعر سعدی یا حافظ... است، امّا در باطن شعر این بزرگان یعنی در ژرف ساخت آن‌ها عوامل و قوانین پنهان متکرری است که منجر به آن وحدت و یکنواختی و رنگ یا سبک شده است و عدم توجه به آن‌ها و رعایت نکردنشان هرگونه تقلید را مواجه با شکست کرده است.

زمینهٔ مشترک یا وحدت یعنی سبک فقط منوط به عوامل لفظی (زبانی) نیست بلکه در تفکّر و بینش هم وحدت یا تکرار عوامل و عناصر خاص اندیشگی حضور دارد. بعدها خواهیم گفت که بین تفکّر و زبان ارتباط مستقیمی است و از این رو برخی در مطالعات سبکی عملاً زبان را (به نیابت از تفکّر) مورد مدّاقه قرار داده‌اند.

به هر حال بحث ماهیت سبک و تکوین آن، بحث ساده‌یی نیست. راست است که مفهوم سبک به طور طبیعی در اذهان هست و کسی که با ادبیات مأنوس باشد صدای صاحب سبکان را با هم اشتباه نخواهد کرد، امّا این اندازه شناخت، خبرگان را راضی نمی‌کند. علاوه بر این سبک انواعی دارد و هر نوع داستان و تاریخچه‌یی. از این جاست که مجموعه مباحثی به نام سبک‌شناسی به وجود آمده است. همان‌طور که اشاره کردیم سبک هم مسألهٔ زبان است و هم مسألهٔ فکر و هم زبان و فکر مخصوصی داریم که فقط در آثار ادبی دیده می‌شود. از این رو مسألهٔ سبک تنها مورد توجه ادبا و منتقدان و محققان ادبی نیست بلکه سال‌هاست که توجه زبانشناسان را هم به خود جلب کرده است و در مقابل سبک‌شناسی ادبی (Literary Stylistics)، سبک‌شناسی زبانشناسانه (Linguistic Stylistics) به وجود آمده است. زبانشناس بیشتر به دنبال کُد (Code) یا سیستم زبانی است که سبک در آن مستتر است. او فقط با توجه به زبان می‌خواهد سبک را تبیین کند، به محتوی توجه ندارد

و همه چیز را در فرم یعنی زبان می جوید. بین ادبا و زبانشناسان اختلاف نظر است. ادبا می‌گویند چه گونه می توان در بحث از مولانا عرفان را در نظر نداشت یا در بحث از فردوسی، حماسه را مطرح نکرد؟ روانشناسان هم گاهی به سبک توجه دارند. نظر آنان عمدةً متوجه سبک فردی یا شخصی است زیرا معتقدند که بین سبک و روان نویسنده ارتباط مستقیمی است.

یکی از کسانی که در یکی از سمینارهای سبک‌شناسی ـ که هرازگاهی در کشورهای غربی به وسیلهٔ زبانشناسان تشکیل می‌شود ـ شرکت داشته است، در گزارش خود می‌گوید: دانشمندان آن مجلس در تعریف سبک شکست خوردند و فقط توانستند بگویند که چه چیز سبک نیست[۲]. ویتاگرداف یکی از سبک‌شناسان روسی می‌گوید: در ادبیات کمتر اصطلاحی را می توان یافت که از مفهوم سبک ذهنی‌تر و مبهم‌تر باشد[۳].

پس چاره چیست؟ شاعران و نویسندگان و محققان ادبی در طول زمان تعریف‌های مختلفی از سبک به دست داده‌اند و یا در مورد سبک اظهارنظرهائی کرده‌اند که هرکدام ناظر به حقایق و تجربیاتی است. همه یا قریب به اکثر آن‌ها را می‌توان تحت سه عنوان کلی زیر طبقه‌بندی کرد[۴] و بدین‌ترتیب خود را از صعوبت یک تعریف جامع و مانع رهانید:

۱ ـ نگرش خاص ، ۲ ـ گزینش ، ۳ ـ عدول از هنجار

ذیلاً هریک از این مقولات را شرح می‌دهیم تا از مجموع آن‌ها ـ که نهایةً یکی هستند و از سه زاویه به یک موضوع نگاه می‌کنند ـ دید روشنی از سبک به دست آید.

نگرش خاص

سبک حاصل نگاه خاص هنرمند به جهان درون و بیرون است که لزوماً در شیوهٔ خاصی از بیان تجلّی می‌کند. به عبارت دیگر هر دید ویژه‌یی در زبان ویژه‌یی رخ می‌نماید. بر طبق این تعریف هرگاه کسی به آفاق و انفس نگاه تازه‌یی داشته باشد به ناچار برای انتقال صور نوین ذهنی خود ـ مافی‌الضمیر خاص خود ـ باید از زبان جدیدی استفاده کند. اصطلاحات و نحو و ترکیب نوینی به کار برد. به ناچار اسم و اصطلاح وضع خواهد کرد، یا به لغات، بار معنائی تازه‌یی می دهد. در روابط کلامی تصرّف می‌کند و یا به کمک مجاز و تشبیه و استعاره و سمبل خواهد کوشید

تا به نحوی دید نوین خود را برای دیگران مجسم کند. اگر ملاصدرا از بحث حرکت، مفهوم جدیدی در ذهن دارد باید برای آن اصطلاح تازه‌یی بیابد (حرکت جوهری) تا از مفاهیم کهن متمایز شود و اگر وجود را دقیق‌تر از دیگران دیده است باید با اصطلاحاتی از قبیل وجود ذهنی، لفظی، کتبی، عینی، مافی‌الضمیر تازهٔ خود را به دیگران تفهیم کند.

مولانا که با شمس تبریزی زندگانی معنوی خاصی داشته است به ناچار در حوزهٔ تعبیرات مربوط به خورشید تصرفات خاصی هم دارد و مثلاً از یک خورشید درونی در مقابل خورشید بیرونی سخن می‌گوید:

شمس در خارج اگرچه هست فرد　　می‌توان هم مثل او تصویر کرد
شمس جان کو خارج آمد از اثیر　　نبودش در ذهن و در خارج نظیر

اگر لغات «سایهٔ عمر» رهی معیری را از نظر بسامد مورد دقت قرار دهیم، متوجه می‌شویم که بالاترین بسامد از آن لغات قدیمی فرسوده از قبیل شمع و اشک و گوهر و خزف و شمشیر... است و لاجرم تفکّر و احساس شاعر هم که بر دوش این لغات است تفکّر و احساسی است قدیمی و تکراری. آری تفکر و احساس نو زبان نو می‌طلبد.

بدیهی است که خوانندگان توجه دارند که لفظ و معنی دو روی یک سکّه‌اند و نمی‌توان آن‌ها را از هم جدا تصوّر کرد. به عبارت دیگر بین ذهن و زبان رابطهٔ مستقیمی است:

لفظ و معنی را به تیغ از یکدیگر نتوان برید
کیست صائب تاکند جانان و جان از هم جدا

و از این روست که باید بپذیریم که هر شیوهٔ نگرشی به نحوی در جامهٔ زبانی مخصوص جلوه‌گر خواهد شد. به قول فروغ «اگر دید، دید امروزی باشد، زبان هم کلمات خودش را پیدا می‌کند و هماهنگی در این کلمات را»[5].

کسی که جهان را تیره و تار می‌بیند با زبانی آن را وصف می‌کند که رنگ بدبینی و غبار اندوه دارد. از میان انواع مختلف تعابیری که می‌توان در بیان بازگذاشتن در اطاق به کاربرد، صادق هدایت این عبارت را برگزیده است: «دیدم عمویم رفته و لای در اطاق را مثل دهن مرده بازگذاشته بود»[6]. آیا بین روان و نگرش صادق هدایت و آن همه صفات منفی که سرتاسر صفحات بوف کور را فراگرفته است رابطه‌یی نیست؟: دنیای پست درنده (ص ۱۲)، درخت‌های عجیب و غریب توسری‌خورده (ص ۳۵)، یک نفر نقاش فلکزده، یک نفر نقاش نفرین شده، یک نفر

روی قلمدان‌ساز بدبخت (ص ۴۵). آری زبان مبهم و رازآلودهٔ بوف کور کاملاً با موضوع مبهم و اسرارآمیز آن ـ که توصیف زن اثیری پررمز و رازی است که مه گرفته و لرزان در دوردست‌های ذهن نویسنده پنهان است ـ مطابقت دارد. او در ابهام، در سایه روشن‌هاست و نویسنده مجبور است که از او با شتاب و پریشان و غیرمتعارف سخن گوید.

شاعران دورهٔ اوّل ادبیات ما (سبک خراسانی) که شادکامانه می‌زیستند و جهان را شاد می‌دیدند، در آثار خود از جهان گزارشی سرشار از شادی و امید داده‌اند و کلام آنان مملو از شور و آرمان خوَشباشی است. اشعار کسانی چون فرخی و منوچهری پر از نام گل و پرنده و ساز و توصیف باغ و مجالس باده‌گساری است. برعکس معروف است که در آثار شاعران بعد از حملهٔ مغول خبری از شب وصال نیست.

به همین لحاظ مسألهٔ تغییر سبک‌ها فقط مسألهٔ تغییر زبان و پس و پیش کردن قافیه و کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها نیست، بلکه مسألهٔ تغییر دانش‌ها و بینش‌ها و نگرش‌ها هم هست. بسیاری از سبک‌شناسان «موتور» تغییر سبک را تغییر و تحولات اجتماعی (سیاسی، اقتصادی...) دانسته‌اند که منجر به تغییر نحوهٔ زندگی و بینش و نهایةً نحوهٔ بیان می‌شود. در ادبیات ما، حوادثی چون روی کار آمدن سلجوقیان، حملهٔ مغول، پیدایش صفویه، انقلاب مشروطیت... که باعث تغییرات اجتماعی بوده‌اند تغییر سبک را هم به دنبال داشته‌اند. در همین دورهٔ ما انقلاب اسلامی در حال تغییر دادن سبک است. لغات جدیدی چون مستضعف و مستکبر... پیدا شده است و در عوض لغاتی چون اعلی حضرت، موکب همایونی... دیگر به کار نمی‌روند. زمانی «کشورهای عقب‌مانده» می‌گفتند، امروزه «کشورهای عقب نگاه داشته» می‌گویند و این تحولات زبانی مبین تحولات بینشی است. لغت «گیر آوردن» به جای خریدن، سبک‌شناسان آینده را متوجه یک دوره فشار و بحران اقتصادی خواهد کرد.

دقت در وجوه شبه که مستقیماً به بینش گوینده مربوط می‌شود به خوبی تفاوت دوره‌های مختلف سبکی را نشان می‌دهد. سهراب سپهری در شعر «به باغ همسفران» می‌گوید:

اگر کاشف معدن صبح آمد صدا کن مرا

کاشف معدن صبح استعاره از خورشید است. شب معدن طلای صبح را از انظار مخفی کرده بود. خورشید این معدن را کشف کرده است و ما در روز، همه جا

را در پرتو خورشید طلائی می‌بینیم. هیچکدام از شاعران قبل از سپهری خورشید را از این دیدگاه نگاه نکرده بودند و از این رو به چنین زبانی (استعارهٔ کاشف معدن صبح و اضافهٔ تشبیهی معدن صبح) دست نیافته بودند[۷]. این شعر، شعری است سبک‌دار که در انبوه توصیفات فراوانی که از خورشید در ادبیات فارسی شده است، گم نمی‌شود. به یمن این اکتشاف اکنون سال‌هاست که ما نیز می‌توانیم طلای معدن صبح را در نور زرین خورشید آشکارا بنگریم.

بسیاری از تعاریف معروف سبک تحت همین مقولهٔ «نگرش خاص» قرار می‌گیرند. ذیلاً به چند مورد اشاره می‌شود:

Stilus virum arguit

سبک، نام گوینده را جار می‌زند.

این عبارت لاتینی که گویندهٔ آن را نمی‌شناسم بسیار قدیمی است[۸].

Le style, c'est l'homme même

سبک خود شخص است.

این تعریف معروف بوفن Buffon طبیعی‌دان و نویسندهٔ قرن هجدهم فرانسه است[۹] که در اکثر (و شاید همهٔ) کتاب‌های سبک‌شناسی نقل شده است و حتّی در شرح آن مقالات مستقلی هم نوشته شده است[۱۰]. مراد بوفن این است که سبک هر اثر دقیقاً مبیّن شخصیت نویسندهٔ آن است و شیوهٔ نگرش او را به جهان و پدیده‌ها فاش می‌کند. فلوبر هم بر همین مبنا می‌گوید: مادام بوواری خود من است.

C'est une manière de voir

سبک شیوهٔ دیدن است.

این تعریف از فلوبر Flaubert داستان‌نویس نامبردار فرانسه است.

سبک قیافه‌شناسی ذهنی صاحب قلم است[۱۱].

این گفته از شوپنهاور فیلسوف آلمانی (متوفی در ۱۸۶۰) است.

Le style pour L'écrivain, aussi bien que La couleur pour Le Peintre, est une question non de technique mais de vision.

سبک برای نویسنده در حکم رنگ برای نقاش است. مسألهٔ فوت و فن نوشتن و شگرد و صناعت نیست، بلکه مسألهٔ نگرش است[۱۲].

این تعریف از مارسل پروست نویسندهٔ معروف فرانسوی است. مراد او این است که سبک عارض بر نوشته نیست، ماده و جوهر آن است، اصل نوشته است. شیوهٔ خاص دیدن و اندیشیدن است که منجر به شیوهٔ خاص نوشتن می‌شود.

مادّه و بیان یکی هستند و سبک اندیشیدن در زبان است[۱۳].

این تعریف از کاردینال نیومن Cardinal Newman است.

سبک صدای ذهن نویسنده است (مغزهای چوبین صداهای چوبی دارند)[۱۴].

این تعریف از امرسون Emerson است. یعنی نویسنده همان‌طور که فکر و احساس می‌کند همان‌طور هم می‌نویسد. اگر افکارش گنگ باشد، نوشته‌اش گنگ است. اگر افکارش کهنه و تقلیدی است، زبانش نیز خنثی و سنتی و تکراری است. نهفته‌های ذهنی انسان به رغم میل او هم که باشد در طرز بیانش جلوه دارد[۱۵].

این سخن از ویلیام امپسون (شاگرد ریچاردز) صاحب کتاب «هفت نوع ابهام» است.

نیمایوشیج مانند برخی از شاعران صاحب سبک در مورد سبک سخنانی دارد که برخی از آن‌ها در این تعریف جا می‌گیرد:

شاعری که فکر تازه دارد، تلفیقات تازه هم دارد. در حافظ و نظامی و بعد در سبک هندی این توانگری را به خوبی می‌بینید.

دربارهٔ شعر و شاعری[۱۶]، ص ۱۰۹

هرکس به اندازهٔ فکر خود کلمه دارد و در پی کلمه می‌گردد... شعرایی که فکری ندارند تلفیقات تازه هم ندارند.

همانجا، ص ۱۱۶

در برخی از کتب قدیم هم به سبک از این دیدگاه نگریسته شده است، چنان که در مقدّمهٔ محمد گلندام بر دیوان حافظ می‌خوانیم:

«امّا تفنّن اسالیب کلام و تنوع تراکیب نثر و نظام [= نظم] بسیار و بی‌شمارست و تفاوت حالات سخنوران و تباین درجات هنرپروران به حسب مناسبت نفوس و طباع و رعایت موافقت رسوم و اوضاع بود»

هر عبارت خود نشان حالتی است　　حال چون دست و عبارت آلتی است

مثنوی

اگر در تعاریف فوق دقت کنیم درمی‌یابیم که مراد گویندگان آن‌ها به طور کلی این است که بین سبک یک نوشته و روحیات و خلقیات و افکار صاحب نوشته ارتباط تنگاتنگی است. از این روی یک سبک‌شناس صاحب نام قدیمی در تعریف خود از سبک بر این نکته تأکید می‌کند که: سبک شیوهٔ شخصی بیان است که ما را به سوی نویسنده دلالت می‌کند[۱۷]. و از این جاست که برخی از سبک‌شناسان مدعی بوده‌اند که می‌توان از نوشته‌های سبک‌دار به درون ذهن و روان نویسندگان آن‌ها راهی جُست. به قول مولانا: «از قرآن بوی خدا می‌آید و از حدیث بوی مصطفی می‌آید و از کلام ما بوی ما می‌آید»[۱۸].

زندگانی پر از شور و جنبش مولانا (رقص و سماع و رباب و بیت و ترانه و ماجراهای شمس...) شعری با اوزان مواج و نشاط‌انگیز و لغات زنده و زبان پویا به ارمغان داشته است. شعر پر از رمز و راز و ایهام و ابهام حافظ می‌رساند که زندگی او هم در آن قرن پرآشوب با ایهام و ابهام همراه بوده است و همان‌گونه که اندیشه‌هایش را در لفاف صنایع رنگارنگ ـ مخصوصاً ایهام ـ پنهان داشته است، خود نیز لابد در پس پردهٔ حوادث گوناگون پنهان می‌زیسته است:

من که ملول گشتمی از نفس فرشتگان
قال و مقال عالمی می‌کشم از برای تو

خرقهٔ زهد و جام می گرچه نه در خور همند
این همه نقش می‌زنم از جهت رضای تو

آن همه روابط موسیقیائی بین کلمات ـ که با صنایع بدیع لفظی از آن‌ها بحث می‌کنیم ـ حاکی از اُنس او با موسیقی است. شعر مطنطن و پرداعیهٔ خاقانی نشان می‌دهد که سرایندهٔ آن نیز مردی باوقار و هیبت و طمأنینه بوده است[۱۹]. صدای پولادین و استوار فردوسی می‌گوید که صاحب صدا مردی سرسخت و پای‌برجا است که به آرمان‌های ویژه‌یی دلبسته است و تحت هیچ شرایطی از سر پیمان خود در نمی‌گذرد. هرچند گوسپندی برای کشتن ندارد امّا دهش و بخشش حقیر پادشاهان حقیر را نمی‌پذیرد. هرچند برف پیری سر نازنینش را یکسره سپید کرده است، چونان کوهی است که از برف و باران گذشت روزگاران بیمی ندارد:

پر از برف شد کوهسار سیاه
همی لشکر از شاه بیند گناه[۲۰]

شعر آئینه‌وار سپهری، لطیف چون جویباران بهاری، در گوش ما زمزمه می‌کند که صاحب صدا در حباب زندگی، لحظه‌هائی به لطافت آب داشته است:

به سراغ من اگر می‌آیید
نرم و آهسته بیایید، مباداکه ترک بردارد
چینی نازک تنهائی من

از میان سبک‌شناسانی که کوشیده‌اند بین سبک و روان نویسنده ارتباط پیدا کنند، از همهٔ نامبردارتر لئو اسپیتزر Leo spitzer (۱۹۶۰-۱۸۸۷) است. اسپیتزر در وین زاده شد و در برلین به تحصیل زبانشناسی پرداخت و سپس در دانشگاه ماربورگ و کلن استاد دروس زبانشناسی از قبیل دستور زبان تاریخی، ریشه‌شناسی و تحول و تطور لغات شد. او علاوه بر زبانشناسی به یافته‌های نوین فروید در

روانکاوی توجه داشت. سرانجام نتوانست هیتلر را تحمل کند و در سال ۱۹۳۳ به استانبول رفت و در دانشگاه آنجا به تدریس پرداخت. بعد از سه سال خود را به امریکا رساند و استاد ادبیات دانشگاه جان هاپکینز شد. این دورهٔ زندگی او بارآور بود و افکار او در مجامع علمی منتشر شد. در اواخر عمر به ایتالیا رفت و در آنجا درگذشت.

لئو اسپیتزر عقیده داشت که سبک‌شناس باید بین مختصات متکرّر سبکی recurrent stylistic traits و فلسفهٔ نویسنده ارتباطی بیابد، امّا او به قول صاحبان کتاب تئوری ادبیات[۲۱] در بعضی از مقاله‌های خود در ایجاد این ارتباط خیلی دور و گاهی به بیراهه رفت و سرانجام در کارهای نهائی خود (مثلاً مطالعاتش در مورد راسین) از این موضع عقب نشست و مطالعهٔ خود را به مختصات زبانی و سبکی منحصر کرد. مقصود این است که باید با ولک و وارن همصدا شد ـ که بارها تأکید کرده‌اند مثلاً در ص ۱۸۵ ـ که ایجاد ارتباط بین سبک و روان نویسنده امر دشواری است.

اولین مطالعهٔ مهم سبک‌شناسانهٔ اسپیتزر دربارهٔ رابله بود. به نظر او هستهٔ اصلی سبک رابله ساختن لغات جدید بود. بدین ترتیب رابله به زبان جدیدی دست یافته بود. یک نمونهٔ درخشان کار او دربارهٔ دیدرو است. دیدرو گفته بود: خبرگان ژاژخای به عبث می‌کوشند که مرا کشف کنند[۲۲]. اسپیتزر به مقابلهٔ او رفت و در نوشته‌های گوناگون او نوعی آهنگ و وزن کشف کرد که از آن صدای دیدرو می‌آمد و می‌رساند که گوینده در امواجی از احساس و عاطفه و عصبیت که همهٔ قیود را ریشه‌کن می‌کند قرار داشته است و خلاصه این که دستگاه عصبی و فلسفی و سبکی دیدرو یکی است[۲۳].

روش اسپیتزر در سبک‌شناسی به دایرهٔ واژه‌شناختی یا فقه اللغوی Philological circle معروف است. در این روش نخست باید اثری را خواند و خواند و خواند و مجذوب آن شد و با فضای آن اُنس گرفت[۲۴]، تا ناگهان یک یا چند ویژگی منحصربه‌فرد تکرارشوندهٔ آن (recurrent stylistic idiosyncrasies) بر جست‌وجوگر رخ نماید. در مرحلهٔ دوم باید به دنبال توضیح و تفسیر روانشناسانهٔ این مختصات تکرارشونده رفت و در یافتن ارتباط بین آن‌ها و جان و خرد نویسنده مجاهده کرد. در مرحلهٔ سوم که مرحلهٔ نهائی است باید برای تأیید و تأکید یافته و نظر خود، دوباره از مرکز اثر به سطح بازگشت و مختصات و شواهد و مدارک دیگری را بازجست.

مثلاً کسی که بوف کور را مکرر بخواند متوجّه یک نشانهٔ سبکی بارز

منحصربه‌فرد که همانا تکرار «دو» و مضارب آن در سرتاسر داستان است، خواهد شد: دو ماه و چهار روز، دو قران و یک عباسی، دو درهم و چهار پشیز، دو دریچه، دو سال و چهار ماه، دوتا کلوچه، دو گوسفند، دو یابوی سیاه لاغر... این مختصّهٔ واژه‌شناختی می‌تواند مبیّن آرزوی شدید و میل باطنی نویسنده در جهت تحقق یک وحدت آرمانی در این جهان دوگانگی‌ها و دورویی‌ها باشد[25]. هدایت در تمام طول زندگی خود چه جسماً و چه روحاً تنها بود و هیچگاه نتوانست با این جهان تعارض‌ها و ریاها و نفاق‌ها به وحدت رسد. او در آرزوی آن معشوق اثیری بود که با او یکی باشد، امّا هیچگاه موفق نشد و سرانجام در همان تنهائی غریبانهٔ خود در پاریس دست به خودکشی زد. از این روست که همهٔ پرسوناژهای داستان بوف کور در نهایت یک نفر بیشتر نیستند. همه مردان یک مرد و همهٔ زنان یک زنند و این زن و مرد هم در حقیقت یک نفرند، یعنی دو جنبهٔ مذکر و مؤنّث یک وجودند. یک جا در بوف کور می‌نویسد: «آرزوی شدیدی می‌کردم که با او در جزیرهٔ گمشده‌یی باشم که آدمیزاد در آنجا وجود نداشته باشد... آیا آن وقت هم هر جانور دیگر، یک مار هندی، یا یک اژدها را به من ترجیح نمی‌داد؟»

بررسی سبک برمبنای نگرش خاص بیشتر مورد توجه روانشناسان یا محققانی است که به مسائل جامعه‌شناسی و روانشناسی التفات دارند. زیرا بنابراین مقوله، سبک هنرمندان با شخصیت ایشان در پیوند است و بدیهی است که محیط اجتماعی در پرورش شخصیت و شکل‌گیری روان نقش اساسی دارد. به قول ملک‌الشعرا بهار:

شعر شاعر نغمهٔ آزاد روح شاعرست
کی توان این نغمه را بنهفت با افسونگری

فی‌المثل گر شاعری مهتر نباشد در منش
هرگز از اشعار او ناید نشان مهتری

ور نباشد شاعری اندر منش والاگهر
نشنوی از شعرهایش بوی والاگوهری

هر کلامی بازگوید فطرت گوینده را
شعر زاهد زهد گوید، شعر کافر کافری

و از این رو کسانی که مشرب سوسیالیستی دارند، سبک‌شناسی را به جامعه‌شناسی طبقات مربوط دانسته‌اند: «سبک هر هنرمندی مستقیماً زادهٔ

شخصیت اوست... سبک هنرمند را باید در عوامل سازندهٔ شخصیت او که در کلمهٔ محیط اجتماعی خلاصه می‌شود... جست‌وجو کرد، به بیان دیگر سبک‌شناسی وابسته به جامعه‌شناسی طبقات است»[۲۶].

معروف است که به ابن‌الرومی شاعر عرب انتقاد کردند که نتوانسته است اشعار لطیفی چون اشعار ابن المعتز بسراید و اشاره ایشان به اشعاری از قبیل این ابیات ابن المعتز بوده است:

فانُظر اِلیه کزورقٍ مِنْ فِضّه — قد اثْقَلَتْهُ حُمولة مِنْ عنبر

(به ماه بنگر که چونان زورقی است از نقره که بار عنبر آن را سنگین کرده باشد.)

یا:

کـأنَّ آذریـونها — والشمس فیه عالیه[۲۷]

مداهـن مـن ذهبٍ — فیهـا بقـایا غـالیه

(گل آذریون آن باغ ـ در حالی که خورشید بر آن می تابد ـ چون عطردان‌هائی از طلاست که در آن‌ها آثار عطر غالیه باشد.)

می‌گویند ابن الرومی در جواب منتقد گفت که ابن‌المعتز خلیفه‌زاده[۲۸] است و با زر و سیم سروکار دارد و پیداست که مرا چنان دستگاه و بنگاهی نیست!

خوانندگان باید توجه داشته باشند که ملاحظات سبک‌شناسانه بنابراین تعریف اولاً موقوف بر دقت در واژه ها است، زیرا از نظر زبانشناسی هیچ دو کلمه‌یی وجود ندارند که مترادف باشند و این معنی را امثال بلومفیلد و برال مکرراً توضیح داده‌اند و برخی از اصولیان ما هم از قبیل شیخ هادی طهرانی منکر ترادف بودند[۲۹]. و ثانیاً مستلزم توجه دقیق به تشبیهات و استعارات است، زیرا شیوهٔ نگرش هنرمند را از همه آسان‌تر می‌توان در مشبهٌ‌به‌های او باز جست. در علم بیان گفته شده است که وجه شبه از مشبهٌ به أخذ می‌شود. وجه شبه در حقیقت ارتباط هنری ویژه‌یی است که هنرمند بر مبنای دید و روحیه خود بین دو چیز یا دو امر برقرار می‌کند.

گزینش

سبک محصول گزینش (choice) خاصی از واژه‌ها و تعابیر و عبارات است.

نویسندگان مختلف برای بیان یک معنی واحد، تعابیر مختلف دارند و از واژه‌ها و عبارات گوناگونی استفاده می‌کنند و بدین‌ترتیب بین سبک آنان اختلاف است.

مثلاً در زبان فارسی برای بیان این مفهوم که «فلانی مرده است» می‌توان از امکانات زبانی متعددی استفاده کرد: فلانی مرد، درگذشت، به ملکوت اعلی پیوست، خرقه تهی کرد، دار فانی را وداع کرد، به سرای باقی شتافت، فوت کرد، مرغ روحش از قفس تن پرواز کرد، فلانی هم رفت، شمع وجودش خاموش شد، گل وجودش پرپر گشت، عمرش را به شما داد، به جوار رحمت حق پیوست، دعوت حق را لبیک گفت، جان به جان‌آفرین تسلیم کرد، به خواب ابدی فرو رفت، به رحمت ایزدی پیوست....

هرکدام از این عبارات از نظر شدت احساس و عاطفه و تأثیر و درجهٔ وضوح و خفا در معنی و القا و به قول فرنگیان در قدرت بیان Expressiveness با یکدیگر تفاوت دارند. مثلاً «فلانی مرد» تقریباً بی‌ادبانه است و «فلانی هم رفت» صمیمانه. «خرقه تهی کرد» تمایلات صوفیانه گوینده را نشان می‌دهد و به «ملکوت اعلی پیوست» بن‌مایه‌های مذهبی را، شمع وجودش خاموش شد یا گل وجودش پرپر گشت رمانتیک است و حتی ممکن است کسی بگوید «به درک واصل شد» که مبین نفرت شدید او از متوفّی است و به هر حال هر جمله‌یی حال و هوای ویژه‌یی دارد.

از دیدگاه زبانشناسی نویسنده آزاد است در محور جانشینی[۳۰] دست به گزینش‌های هدف‌داری بزند. در جملهٔ «من بچه‌ام را دوست دارم» می‌توان به جای بچه، فرزند، کودک، طفل، پسر، دختر را جانشین کرد و با توجه به این که بحث مترادف در سبک‌شناسی منتفی است و بین لغات به ظاهر مترادف هم به هر حال اختلافات ظریف معنائی[۳۱] است، هر گزینشی باید مبیّن هدفی یا نشانگر سبکی باشد.

در برخی از کتب اصولی آمده است که در لفظ انسان در قرآن مجید جنبهٔ ملکوتی و در لفظ بشر - که ظاهراً مترادف انسان است جنبهٔ حیوانی اشرف مخلوقات ملحوظ گردیده است و لذا در «خلق‌الانسان علّمه‌البیان» که در مقام ستایش است نمی‌توان بشر را جایگزین کرد و برعکس در «انّما انا بشر مثلکم» که در مقام تحقیر است نمی‌توان لفظ انسان را که از بلاغت کلام می‌کاهد گذاشت[۳۲]. شبیه به این نکته، گزینش‌های لغوی فردوسی در مورد اسفندیار و رستم است. در مورد اسفندیار لغات اسب و سوار و در مورد رستم لغات باره و خداوند را به کار برده است که هاله معنوی فراتری دارند و این گزینش حتی اگر ناخودآگاه[۳۳] هم صورت گرفته باشد به هر حال نشانگر علاقهٔ قلبی و احترام فردوسی به رستم است:

ببینیم تا اسب اسفندیار   سوی آخُر آید همی بی‌سوار

و گـر بـارهٔ رسـتم جـنگجوی　　　　به ایران نهد بی‌خداوند روی

سال‌ها پیش مرد فاضلی در کتابی که دربارهٔ زبان شعر نو نوشته بود به این مصراع شاملو «پس متبرک باد نام تو» که در مرثیه فروغ گفته است خرده گرفت. او عقیده داشت که لغت فارسی فرخنده مناسب‌تر از واژهٔ عربی متبرّک است. در مجلّهٔ ادبی خوشه که به سردبیری خود شاملو منتشر می‌شد کسانی به ردّ عقیدهٔ منتقد پرداختند و روشن کردند که هالهٔ معنوی و مذهبی و روحانی متبرک که تقدس را به ذهن متبادر می‌کند بسی بیشتر از فرخنده است. فرخنده واژه‌یی است که بیشتر در سور و سرور به کار می‌رود حال آنکه متبرک برای مرثیه مناسب است. به هر حال هر گزینشی به لحاظ شدت عواطف و احساسات و بالطبع تأثیر از گزینش‌های دیگر ـ مخصوصاً اگر در ادبیات باشد ـ متمایز است:

من او را ｛ دیوانه‌وار / بسیار / بی حد و حساب / تا پای مرگ / به اندازهٔ یک دنیا / از صمیم جان / از بن دندان / تا جان در بدن دارم / ... ｝ دوست دارم

برخی از این گزینش‌ها ادبی‌تر، برخی قوی‌تر، برخی صمیمانه‌تر... از دیگری هستند. در متون ادبی دایرهٔ گزینش‌ها تشبیه و استعاره و تلمیح و ضرب‌المثل... و به طور کلی نکات بدیعی و بیانی را دربر می‌گیرد و تفاوت‌ها آشکارتر و بامعنی‌تر می‌شود.

در آثار هنرمندان بزرگ، معمولاً با زیباترین و بجاترین و مؤثرترین (= بلیغ‌ترین) گزینش‌ها مواجهیم و انتخاب‌ها جنبهٔ هنری و سبک‌آفرینانه دارند. مثلاً در حافظ به زحمت می‌توان جایگزینی هنرمندانه‌تری انجام داد.

قتل این خسته به شمشیر تو تقدیر نبود　　　　ورنه هیچ از دل بی‌رحم تو تقصیر نبود

می‌توان به جای قتل، مرگ و به جای خسته (با توجه به وزن)، بنده را جایگزین کرد، امّا بین خسته (مجروح) و قتل و شمشیر (و حتی رحم که زخم و مرهم را به ذهن متبادر می‌کند) ارتباطی است که در مرگ و بنده و شمشیر نیست. از سوی دیگر

یک آموزهٔ عرفانی - مذهبی مطرح است: با آن که به زخم کشندهٔ شمشیر مجروح هم شده است امّا مرگ در تقدیر او نبوده است.

در زبان ادبی کلمات با نخ‌های متعددی از بدیع لفظی (ارتباط‌های موسیقیائی) و بدیع معنوی (ارتباط‌های معنائی) به هم مربوطند و در گزینش‌ها معمولاً این ارتباط ملحوظ می‌شود. در برخی از شاعران از قبیل خاقانی و حافظ این پیوندهای متعدد بین لغات به حدی است که حیثیت سبکی یافته است و باید گفت که کاملاً آگاهانه بوده است. حافظ می‌گوید:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو　　یادم از کشتهٔ خویش آمد و هنگام درو

می‌توان پرسید چرا به جای «خویش» خود نگفته است؟ خویش، خیش را به ذهن متبادر می‌کند که با مزرع و داس و کشته و درو تناسب دارد (صنعت تبادر).

البته بیشتر سبک‌شناسان بر گزینش‌های ناآگاهانه تکیه کرده‌اند و گفته‌اند هرچه نوشته‌یی آگاهانه‌تر باشد سبک حقیقی را کمتر نشان می‌دهد[۳۴]. به عقیدهٔ بسیاری از سبک‌شناسان گزینش ناخودآگاه بیشتر Expressive یعنی بیانگر و پرمعنی و رساست و جنبه‌های روانی و اجتماعی را نشان می‌دهد و گزینش‌های خودآگاه معمولاً Impressive یعنی انفعالی و تأثری است و جنبه‌های تعلیمی و بلاغی را بیان می‌کند[۳۵].

بنا بر این تعریف سبک، اگر نوشته‌های متحدالمضمون را با یکدیگر بسنجیم، باید از اختلاف واژه‌ها و عبارات - در ادبیات معمولاً استعارات و تشبیهات - متوجه اختلاف سبک آن‌ها شویم؛ زیرا عبارات مختلف به لحاظ انتقال احساس و عاطفه و شدت و ضعف تأثیرگذاری - یعنی معنای ادبی (= سبک) نه معنی مصطلح - با هم اختلاف دارند.

مثلاً فردوسی در بیان پیری خود می‌گوید:

پر از برف شد کوهسار سیاه　　همی لشکر از شاه بیند گناه

چنان که قبلاً اشاره شد مراد از کوهسار سیاه، موهای سیاه سر است که از برف پیری سفید شده است. وقتی که شاه یعنی سر دچار ضعف و پریشانی گردد پیداست که لشکر یعنی اعضای بدن نیز پریشان روزگار و آشفته می‌گردند.

جامی در پیری خود می‌گوید:

سفید شد چو درخت شکوفه‌دار سرم

از این درخت همین میوهٔ غم است برم

او خود را به درختی تشبیه کرده است که شکوفه‌های سفید دارد و میوهٔ آن، میوهٔ غم است. تفاوت آشکاری که بین این دو بیت هم معنی است همان تفاوت سبکی است (مثلاً به طور کلی سبک خراسانی و عراقی). این تفاوت که همانا اختلاف در تأثیر و احساس و عاطفه است به سبب تفاوت در انتخاب واژگان و نحوهٔ بیان (تشبیه و استعاره) است (که آن هم به نوبهٔ خود معلول تفاوت در بینش و روحیهٔ دو گوینده در دو عصر و اجتماع مختلف است).

در بیت فردوسی با روحیهٔ حماسی و مثبت و استوار ایرانی سده‌های نخستین ادبیات فارسی مواجهیم. شاعر پیر به بیرون نگاه می‌کند و در میان همهٔ آن چیزهائی که در پیرامون اوست، خود را بیش از هر چیز به کوهسار پرهیبت سربرکشیدهٔ پر از برفی مانند می‌یابد. در بیت جامی با روح تلطیف شده امّا سرکوب‌گشتهٔ ایرانی بعد از حمله‌های مغول و تیمور روبروئیم. شاعر پیر در محاکات خود (که اساس ادبیات است) به درخت ضعیف و خمیده‌یی متوسّل شده است که هرچند شکوفه‌های سپید خیال‌انگیز بر سر دارد امّا میوهٔ آن، اندوه است.

به لحاظ علم بیان، یعنی نحوهٔ بیان ادبی، بیت فردوسی مبتنی بر استعاره (این همانی) و بیت جامی مبتنی بر تشبیه (ادعای این همانی) است و از این رو در بیت اول قاطعیت (اغراق) بیشتری است. از نظر ادبی استعاره از تشبیه پیشرفته‌تر است. به لحاظ تئوری[۳۶] باید در ادبیات نخست تشبیه رواج یابد و بعد نوبت به استعاره برسد. اتفاقاً در ادبیات ما چنین است و استعاره در سبک عراقی بیشتر از سبک خراسانی است، امّا یکی از تشخّص‌های سبکی فردوسی این است که در عصری که همه به تشبیه توجه دارند، او استعاره‌گراست و این ایجاز در زبان و قاطعیت در فکر را نشان می‌دهد. همین طور اگر اشعار دیگری را در پیری مثلاً:

مراد بسود و فرو ریخت هرچه دندان بود
نبود دندان، لابل چراغ تابان بود

رودکی

ز قلعه‌یی که بروبرف باشد آب آید
همین بود سبب آب کاید از بصرم

نظامی

نزیبد مرا با جوانان چمید
که بر عارضم صبح پیری دمید

سعدی

با ابیات فوق بسنجیم در هر مورد کم و بیش به اختلاف در سبک می‌رسیم. گاهی اوقات حتی همه یا اکثر واژه‌های دو متن یکی است امّا اختلاف در تأکید

و آهنگ و لحن یا موقعیت و ترکیب لغات (محور همنشینی) یا به اصطلاح نحو (syntax) کلام، سبک را عوض می‌کند: این کار را خواهم کرد، خواهم این کار را کرد.

در برخی از کتب متأخران افسانه‌یی دربارهٔ خواب دیدن سعدی فردوسی را نقل شده است که هرچند بنیادی ندارد امّا برای این قسمت از بحث‌های سبک‌شناسی ما مناسب است. برطبق این افسانه، سعدی شبی فردوسی را به خواب می‌بیند و بیتی از خود را برای او می‌خواند:

خدا کشتی آنجا که خواهد برد ‌ ‌ ‌ وگر ناخدا جامه بر تن درد[۳۷]

استاد توس می‌گوید بیت تو خوب است، امّا اگر من بودم چنین می‌سرودم:

برد کشتی آنجا که خواهد خدای ‌ ‌ ‌ وگر جامه بر تن درد ناخدای

در این دو بیت موضوع، واژگان و وزن یکی است (جز این که بیت سعدی متقارب محذوف و بیت فردوسی مقصور است). تنها اختلاف در نحو و ترکیب یعنی جمله‌بندی است با این همه تفاوت در سبک یا لحن دیده می‌شود. سخن سعدی مطابق منطق دستور زبان عادی و هنجار نثر است: فاعل، مفعول، فعل و در آن با روحی مطیع و سازگار و با تسلیم و رضا (که تم باب پنجم بوستان است) مواجهیم. امّا در سخن فردوسی ترتیب کلام برخلاف هنجار نثر و قواعد متعارف جمله‌سازی است که این خود می‌تواند به نوعی نشانگر روح سرکش او باشد: فعل، مفعول، فاعل (مصراع اول) و مفعول، فعل، فاعل (مصراع دوم). و بدین ترتیب کلام مؤکّد و حماسی و آمرانه شده است که اسلوب فردوسی است و در آن با جبر و زور و قدرت و قاطعیت مواجهیم که مناسب حماسه است.

اگر باز بتوان با پس و پیش کردن این واژه‌ها بیت دیگری ساخت، علی‌القاعده باید از نظر سبکی به لحن و تفاوت دیگری رسید، چنان که در این بیت حمیدی شیرازی است:

ناخدا گر جامه را بر تن درد ‌ ‌ ‌ هرکجا خواهد خدا کشتی برد

حمیدی وزن را عوض کرده و به جای متقارب، در رمل گفته است و نیز به اسلوب معاصران بعد از مفعول «را» آورده است. به جای وگر «گر» و به جای آنجا که، هرکجا گفته است که تفاوت‌های چندان مهمی نیستند. به نظر می‌رسد که این بیت تلفیقی از لحن فردوسی و سعدی باشد.

پس خلاصهٔ کلام این که هرگاه نویسندگان برای بیان معنای واحدی، از زبان متفاوتی استفاده کنند، بین آثار آنان تفاوت سبکی خواهد بود. طرح علمی این

مسأله در ادبیات غرب از هاکت C.F.Hocket زبانشناس معروف است که گفته بود: «دو گفتار در یک زبان که تقریباً یک معنی را می‌رسانند امّا از نظر ساختار متفاوتند، افتراق سبکی دارند». دیگران این سخن هاکت را توسعه دادند و در این باره مطالب بسیاری نوشته شد. از جمله برخی از monist ها (کسانی که به وحدت و تساوی لفظ و معنی معتقدند) بر هاکت خرده گرفتند که همین که عبارت فرق کند معنی هم فرق می‌کند و نمی‌شود دو گفتار هم‌معنی یافت که لفظ آن‌ها متفاوت باشد و بدین ترتیب منکر عبارات متحدالمضمون شدند (همان‌طور که واژگان متحدالمعنی یعنی مترادف نداریم).

به هر حال این بحث در ادبیات ما تازگی ندارد و موضوع علم بیان است. به عبارت دیگر این تعریف از سبک شباهت به تعریف علم بیان دارد: ادای معنای واحد به طرق مختلف. منتهی باید توجه داشت که در سبک‌شناسی همواره مسألهٔ بسامد (Frequency) مطرح است حال آن که در علم بیان اساساً بسامد مطمح نظر نیست. توضیح این که به محض شنیدن کلمهٔ «تو» یا «بخوان» از دهان کسی نمی‌توان سبک سخن گفتن او را در مقابل کسی که «شما» و «بخوانید» گفته است بی‌ادبانه تلقی کرد، یا همین که کسی چند واژهٔ عرفانی را در آثار خود به کاربرد سبک او را عرفانی پنداشت، بلکه باید دقت داشت که تعداد استفاده از واژه‌ها به چه میزانی است (و نقش آن‌ها چیست؟ یعنی زمینه‌یی را که واژه در آن به کار رفته است درنظر داشت). فرق مهم دیگر بیان و سبک‌شناسی در این است که در علم بیان دلالت مطابقه مطرح نیست و فقط سخن از دلالات تضمن و التزام است و از این رو جایگزین کردن لغات مترادف کار بیانی نیست یعنی اگر به جای زیدٌ جواد بگوئیم زیدٌ سخی بیانی نیستیم، زیرا این عبارات برای کسی که عالم به وضع الفاظ باشد از لحاظ وضوح و خفا فرق نمی‌کند امّا در دلالات عقلی (تضمن و التزام) مراتب وضوح و خفا مختلف است، حال آن که در سبک‌شناسی، لغات به ظاهر مترادف هم در اختلاف سبک دخیلند و مثلاً یک وجه تشخیص سبک خراسانی و عراقی در این است که در سبک خراسانی بیشتر از لغات فارسی و در سبک عراقی از معادل عربی آن‌ها استفاده می‌شود.

خلاصهٔ مطلب این که برطبق این تعریف سبک همان نحوهٔ بیان است و علمی که طرق مختلف ادای معنای واحد را بررسی می‌کند علم بیان است. با توجه به علم بیان می‌توان گفت که برخی از شاعران استعاره‌گرا و برخی تشبیه‌گرا هستند و اساساً زبان برخی از شاعران به شدت تصویری (دارای صناعات بدیعی و بیانی) است. در

برخی از شاعران بزرگ، مسألهٔ چگونگی بیان (How it is said?) به حدّی مهم است که موضوع اثر (What it is said?) را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و کار به آنجا می‌کشد که موضوع را باید همان نحوه بیان محسوب داشت و اگر نحوهٔ بیان یعنی سبک را عوض کنیم، یعنی انتخاب شاعر و اعمال سلیقهٔ او را در زبان نادیده بگیریم، از متن (نظم و نثر ادبی) و موضوع آن چیزی باقی نمی‌ماند. نظامی نمونهٔ بارز این مطلب است:

چو تنها ماند ماه سروبالا فشاند از نرگسان لؤلؤ لالا

ماه سروبالا استعاره از شیرین، نرگس استعاره از چشم و لؤلؤلالا استعاره از اشک است و اگر این استعاره‌ها را حذف کنیم چیزی از شعر نخواهد ماند (وقتی شیرین تنها ماند گریه کرد!).

مطلب دیگر در ارتباط با این بحث، مسألهٔ register یا ثبت کلامی است. هر طبقه و گروه اجتماعی و فرهنگی طرز کلام خاصی دارد: حال برادر چه طور است؟ احوالات اخوی چگونه است؟ داداش چطوره؟ اخوی قدیمی‌تر و به اصطلاح حوزوی است، داداش جاهلانه و بازاری است، برادر معمولی و متعارف است. به هر حال هر ثبت کلامی یا رجیستری مبین سبکی است.

انتخاب واژگانی گاهی بین دو مورد است (تو، شما ـ بخوان، بخوانید) و گاهی سه مورد (پدر، والد، ابوی)... و همین‌طور تا شش و هفت و حتی بیشتر از آن هم داریم. در زبان‌های اروپائی حدود انتخاب به ندرت از چهار و پنج درمی‌گذرد امّا به علّت آمیختگی واژگان فارسی و عربی، حدود انتخاب در فارسی گسترده است و بدین‌ترتیب امکان تنوع سبکی بیشتر می‌شود. در هر انتخابی زمینه و فضای بحث و کلام مهم است. مثلاً در انتخاب بین تو و شما باید توجه داشت که تو با توجه به متن و قرائن (Context) هم می‌تواند نشانگر صمیمیت باشد و هم تحقیر. شما نشانهٔ احترام است و مطابق هنجار زبان فارسی فقط برای بزرگسالان به کار می‌رود و اگر خطاب به کودکی ادا شود یا نشانهٔ سبک کاملاً مؤدبانه است و یا آن کودک از بزرگان است. همین‌طور است در عبارات و به هر حال اگر گوینده‌یی یکی از وجوه را اتفاقی اختیار کند، قابل اهمیت نیست امّا اگر همواره وجهی را مرجّح و وجوه دیگر را مرجوح بداند، مسأله سبکی است. و از این جاست که سبک‌شناس باید آمارگیر هم باشد[۳۸]. به هر حال مسأله گزینش مخصوصاً در متون ادبی همواره با مسألهٔ زیباشناسی و قوت معنی و مقتضای حال مخاطب و قدرت بیان (Expressiveness)

همراه است یعنی با بحث‌های معنی‌شناسی و زیباشناسی و علوم بلاغی ملازم است و این جاست که سبک‌شناسی از زبانشناسی فراتر می‌رود و سبک‌شناس وارد حوزهٔ نقد ادبی هم می‌شود و ممکن است قضاوت کند که کدام انتخاب گویاتر و مؤثرتر و مناسب‌تر و زیباتر است.

از سبک‌شناسان برجستهٔ این حوزه یکی شارل بالی Charles Bally است که او را پدر سبک‌شناسی جدید می‌دانند. او بود که نخستین‌بار این مطلب را عنوان کرد که عبارات متحدالمضمون از نظر شدت عواطف و احساسات از هم متفاوتند و این تفاوت، سبک است. به قول معروف بین بفرما و بنشین و بتمرگ فرق است و هرکدام مبیّن سبکی است. در فصل‌های بعدی در طی بحث از مکتب سبک‌شناسی توصیفی به عقاید او اشاره خواهم کرد. سبک‌شناس برجستهٔ دیگر مکتب سبک‌شناسی توصیفی ماروز Marouzeau استاد دانشگاه سربن است. او می‌گوید: «پس زبان سیاهه‌یی از امکانات فراهم می‌آورد. این امکانات همان سرمایهٔ همگانی است که در اختیار همهٔ بهره‌برداران گذاشته شده است. بهره‌برداران به حسب نیازهای بیانی خود، از این سرمایه برمی‌گیرند و تا آنجاکه قوانین زبان به آنان اجازه می‌دهد [اشاره به محور همنشینی] گزینشی به عمل می‌آورند که همان سبک است»[۳۹].

اشارهٔ او به دو مفهوم مهمی است که فردینان دوسوسور پدر زبانشناسی جدید مطرح کرده است: زبان La Langue و گفتار La Parole.

زبان امکانات بی‌پایان بالقوهٔ زبانی است که در طول تاریخ در اختیار ملتی است و همهٔ نسل‌ها و افراد از آن استفاده می‌کنند، امّا گفتار وجه بالفعل زبان است، آن استفادهٔ محدودی است که کسی از این امکانات بی‌پایان یا زبان می‌کند. همین که زبان متحقق می‌شود، یعنی جمله‌یی بر قلم یا زبان کسی جاری می‌شود با وجه بالفعل زبان Parole مواجهیم که فقط اندکی از امکانات بالقوه زبان Langue است.

در مقام تمثیل گفته‌اند که زبان قوانین و امکانات بازی شطرنج است که بی‌پایان است امّا گفتار یک دست بازی شطرنج است. می‌توان انبار بزرگی را در نظر گرفت که در آن همهٔ امکانات زبانی موجود است، از این انبار همان‌طور که فردوسی استفاده کرده است حافظ هم کرده است و سپهری هم کرده است و من و شما نیز می‌کنیم. دست هرکدام ما که درازتر و قوی‌تر باشد از این انبار امکانات بهتر و بیشتری را برمی‌گزینیم. مردم عادی دست خود را دراز می‌کنند و هرچه راکه دم دست است

برمی‌دارند. شاعران و نویسندگان در اعماق این انبار جستجو می‌کنند و بهترین‌ها را انتخاب می‌کنند.

با توجه به بحث فوق می‌توان دریافت که سبک در ارتباط با Parole یعنی گفتار است و ما در بررسی‌های سبکی با گفتار یعنی جنبهٔ بالفعل و تحقق‌یافتهٔ زبان سروکار داریم. آن جا که نظامی گوید:

این همه گفتند و سخن کم نبود — بی‌سخن آوازهٔ عالم نبود

می‌توان «این همه گفتند» را گفتار و «سخن کم نبود» را زبان دانست.

برخی از تعاریف سبک هم در همین مقولهٔ گزینش جا می‌گیرد از جمله این سخن نیما:

«شعرایی که شخصیت فکری داشته‌اند، شخصیت در انتخاب کلمات را هم داشته‌اند»[۴۰]

عدول از هنجار

سبک حاصل انحراف و خروج از هنجارهای عادی زبان است (Deviation from the norm). معمولاً در آثار خلاق ادبی و همچنین در کتب مقدس مذهبی نمونه‌های انحراف از معیارهای متعارف زبان فراوان است و یکی از وجوهی که به آن‌ها تمایز سبکی می‌دهد و به تأثیر بلاغی آن‌ها شدت می‌بخشد همین نکته است. در مزمور ۱۸ از مزامیر داوود آمده است: «به خدای مقوّی ما ترنم نمائید و به خدای یعقوب بخروشید». در این مثال صفت «مقوی» برای خدا هرچند از دیدگاه صرفی و واژگانی (محور جایگزینی) درست است (خداوند نیرودهنده)، امّا به اعتبار نحو زبان فارسی (محور همنشینی) مطابق عرف و هنجار نیست و به اصطلاح علمای علم معانی برخلاف مقتضای ظاهر و به قول سبک‌شناسان، معدوله و ناهمخوان (منحرف) Deviant است. این‌گونه عدول از سیاق متعارف، تشخّصی به زبان عهد عتیق داده است که از مهم‌ترین عناصر دخیل در سبک تورات (و بسیاری از کتب دیگر باستانی) است: استعمال واژه، مخصوصاً صفت یا فعل به طرز غیرمترقبه، در جائی یا به نحوی که به هیچ‌وجه انتظار آن نمی‌رود و قابل پیش‌بینی نیست: ای دختر بابل که خراب خواهی شد! (مزبور ۱۳۷)

در کتب معانی و بیان هم مکرراً به مواردی برمی‌خوریم که درصدد توجیه مسائل زبانی قرآن مجید برآمده‌اند و برای مواردی که از هنجار زبان عرب عدول شده است، دلائل متعدد بلاغی ارائه کرده‌اند. اصولاً دلیل پیدایش و نضج علومی

چون معانی و بیان در میان مسلمین عمدةً همین بوده است که ثابت کنند این‌گونه خروج از قوانین دستوری نه‌تنها غلط نیست بلکه عین فصاحت و بلاغت است. در قرآن مجید (سورهٔ ۱۶، قسمتی از آیهٔ ۱۱۴) می‌فرماید: فَاَذٰاقَهَا اللّٰهُ لباسَ الجوع والخوف، یعنی چشاند خداوند به آن (قریه) لباس گرسنگی و ترس را. علمای بیانَ در حکمت این که چرا برای لباس به جای پوشاندن از چشاندن (اِذاقه) استفاده شده است بحث‌های مفصلی کرده‌اند. و از همین قبیل است آیات مبارکهٔ زیر:

وَاَشتَعَلَ الرَّأسُ شیباً، مشتعل شد سرم از پیری. و آیةٌ لهم اللیل نسلخُ منه النّهار، و نشانه‌یی است برای ایشان شب که از آن روز را پوست می‌کنیم (یعنی بیرون می‌آوریم). علمای بلاغت، زیبائی و رسائی همهٔ این موارد را به کمک بحث استعاره باز نموده‌اند.

تا آنجاکه من می‌دانم این تعریف، تعریف فرمالیست‌های روسی و بعداً مکتب پراگ از سبک است ولی از سخن اولمن برمی‌آید که ظاهراً نخست بارپل والری سبک را انحراف از نرم خوانده است و سپس دیگران نیز این عقیده را ابراز داشته‌اند[۴۱]؛ چنان که شارل بالی و پیروان او هم به دنبال انحراف از زبان معیار بوده‌اند. انکویست N.E.Enkvist زبانشناس معاصر دربارهٔ این تعریف بحث مفصّلی کرده است[۴۲]. نمایندهٔ تعبیر انحراف از نرم در آلمان لئو اسپیتزر و در فرانسه گورو[۴۳] Guiraud بود. اسپیتزر معتقد بود: «هیجانات ذهنی که از رفتارهای عادی ذهنی ما انحراف دارد طبیعةً باید یک انحراف زبانی معادل و همسنگ در زبان عادی ما ایجاد کند»[۴۴].

در کتب معانی اصطلاحی است تحت عنوان «اخراج یا ایراد کلام برخلاف مقتضای ظاهر»، آن را معمولاً در این معنی به کار می‌برند که سخن برخلاف مقتضای ظاهر حال مخاطب باشد (← مطول و مختصر، مبحث احوال الاسناد الخبری). مثلاً اگر مخاطب ظاهراً خالی‌الذهن باشد نه منکر، سخن احتیاجی به تأکید ندارد در این صورت اگر مثلاً بگوئیم: این سرائی است که البته خلل خواهد یافت (سعدی)، سخنی برخلاف مقتضای ظاهر گفته‌ایم و «تنزیل حال مخاطب به مرتبه شاک یا مردّد» کرده‌ایم. با توسّع در این معنی می‌توانیم این اصطلاح را معادل انحراف از نرم قرار دهیم. یعنی برای ایراد یا اخراج کلام برخلاف مقتضای ظاهر دو جنبهٔ معنوی و لفظی قائل شویم، جنبهٔ لفظی همین مثال فوق است و جنبهٔ معنوی وقتی است که مثلاً به سبب علاقه به شخصی سخن بی‌اهمیتی را مفصل و با اطناب مطرح می‌کنیم تا بیشتر با او سخن بگوئیم. به هر حال کاربرد این اصطلاح کم و بیش

به همان معنی انحراف از نرم از برخی از کتب معانی قابل استنباط است[۴۵].

همان‌طور که در کتاب معانی توضیح داده‌ام[۴۶] «اخراج کلام برخلاف مقتضای ظاهر، در متون ادبی ناظر به مقاصد بلاغی است تا کلام مؤثّرتر گردد و لذا عدول از مقتضای ظاهر گاهی عین بلاغت است».

دامنهٔ عدول از هنجارهای متعارف بسیار گسترده است و هم در زمینهٔ دید و معنی است و هم در زمینهٔ زبان، امّا در کتب زبانشناسی آن را منحصراً از دیدگاه زبانی نگریسته‌اند، لابد به این اعتبار که بین زبان و معنی رابطهٔ مستقیمی است. خود بحث ناهمخوانی‌های زبانی یا ناهمنشین‌های زبانی (به قیاس Syntagm) نیز بسیار گسترده است و حرف و اسم و فعل و صفت و دیگر مقوله‌های دستوری را دربر می‌گیرد. قدمای ما این‌گونه موارد را تحت عنوان استعاره (و گاهی اسناد مجازی) بررسی می‌کردند و به استعاره در اسم و فعل و حرف قائل بودند. آن‌چه در ادبیات از همه مهمتر است و جنبهٔ کاملاً بلاغی دارد بحث فورگراندینگ Foregrounding است. فورگراندینگ هر تشخّص و برجستگی زبانی است، امّا همان‌طور که قبلاً در کتاب‌های معانی و بیان مطرح کردم مهم‌ترین مصداق آن همان استعارهٔ تبعیه در مصطلحات بلاغی ماست یعنی استعاره در فعل، استعمال فعل در معنای غیر ما وُضِعَ له به شرطی که تازه و جالب و چشمگیر باشد و بتوان آن را در مقام یک استعارهٔ بدیع توجیه کرد. شاملو در شعری می‌گوید: «می‌خواهم خواب اقاقی‌ها را بمیرم»، حال آن که مطابق سیاق (نُرم) زبان، «ببینم» در این مورد متعارف و منتظَر است. در اینجا می‌توان مردن را استعاره از دیدن گرفت. وجه شبه فرط و اوج زیبائی و لطافت است، چنان که مردم در مقام مبالغه از زیبائی چیزی و خوشامد خود می‌گویند: هوش از سرم پرید، بی‌هوش شدم، مردم! و حافظ شبیه به این می‌گوید:

شَمَمتُ رَوْحَ ودادٍ و شِمتُ برقَ وصال[۴۷]
بیا که بوی ترا میرم ای نسیم شمال

بسامد بالای این‌گونه فورگراندینگ‌ها در آثار برخی از شاعران نوآور چون فردوسی و مولانا از مختصات سبکی است.

و اینک نمونه‌هائی از اخراج کلام برخلاف مقتضای ظاهر یا فورگراندینگ‌ها (تشخّص‌های زبانی) در آثار ادبی خلاق (creative)[۴۸]:

زمین را به خنجر بشوید همی — کنون رزم کاووس جوید همی

رستم و سهراب فردوسی

گوشم شنید قصّهٔ ایمان و مست شد!

کو قسم چشم؟ صورت ایمانم آرزوست

مولانا

تنهائی و انزوائی که پشت سرم پنهان شده بود مانند شب‌های ازلی غلیظ و متراکم بود.

بوف کور هدایت

روح شکننده و موقّتی که مربوط به دنیای سایه‌های سرگردان است.

بوف‌کور هدایت

در کوچه باد می‌آید
این ابتدای ویرانی است
آن روز هم که دست‌های تو ویران شدند باد می‌آمد

فروغ فرخزاد

و نسیمی خنک از حاشیهٔ سبز پتو خواب مرا می‌روبد
بوی هجرت می‌آید:
بالش مِن پُرآواز پَرِ چلچله‌هاست

سهراب سپهری

من در این تاریکی
فکر یک برّهٔ روشن هستم
که بیاید علف خستگیم را بچرد

سهراب سپهری

بعد نشستیم
حرف زدیم از دقیقه‌های مشجّر

سهراب سپهری

بدین ترتیب می‌توان گفت که سبک‌شناسی مطالعهٔ عناصر غیرمنطقی یا ماوراء منطقی (Extra-Logical) در زبان است[۴۹].

ذیلاً بنا بر مرسوم سبک‌شناسان برخی از انگاره‌ها یا ستون‌ها یا جایگزین‌های (پارادایم Paradigm) عادی و غیرعادی شعرهائی از سپهری را رسم می‌کنیم:

	ستون یا جایگزین‌های متعارف	ستون یا جایگزین‌های غیرمتعارف
صبح است	۰ (یعنی واژه‌یی نباشد)	وهم
گنجشک...	خرد	خواب
می‌خواند	تشنه	**محض**

	ستون یا جایگزین‌های متعارف	ستون یا جایگزین‌های غیرمتعارف
شب...	دراز	بلیغ
است و یکدست‌و	سیاه	سفید
باز	عجیب	**سلیس**

درجهٔ انحراف ممکن است کم یا زیاد باشد مثلاً درجهٔ انحراف «محض» که شاعر گفته از «وهم» بیشتر است. از طرف دیگر هر انحرافی هنرمندانه نیست، چنان که ممکن است کسی به علت عدم تسلط به زبانی، خروج از نُرم داشته باشد که هرچند مبین نوعی سبک است امّا سبک ادبی نیست یعنی ارزش هنری ندارد.

از یکی از ادبای عجم نقل می‌کنند که به خواستگاری زنی عرب رفت و چون می‌دانست که آنان به عجم زن نمی‌دهند خود را از اعراب بادیه معرفی کرد. روزی به همسرش گفت اُقتُل السراج! یعنی به سبک ایرانیان برای خاموش کردن چراغ از تعبیر کشتن استفاده کرد و آنان دریافتند که او عرب نیست!

کلاً می‌توان گفت که انحراف در ادبیات باید از دیدگاه‌های بلاغی (مخصوصاً علم بیان) قابل توجیه باشد.

برخی از تعاریف سبک را هم در این مقولهٔ خروج از معیار می‌توان جا داد. از جمله این سخن نیما را که می‌گوید:

«اشعار این دو شاعر [حافظ و نظامی] تجاوز از عموم است به واسطهٔ فکر و بالتبع به واسطهٔ کلمات»[۵۰].

زبان معیار

چنان‌که ملاحظه شد در این تعریف، سبک حاصل انحراف از نُرم یا زبان معیار یا وجوه متداول گفتار است. امّا زبان معیار هر دوره کدام است؟ باید آثار هر دوره را به دقت خواند و مختصات زبانی (و فکری و ادبی) آن را دقیقاً شناخت و این کار آسانی نیست. اگر زمانی نُرم‌زبانی هر دوره مشخّص شود می‌توان تشخیص داد که آثار هر شاعر نسبت به دورهٔ خود چه انحراف‌هائی دارد امّا اکنون که صورت دقیق و

کامل این اطلاعات دردست نیست بهتر است در بررسی‌های سبک‌شناسی نُرم را زبان ادبی و رسمی امروز فارسی قرار دهیم و هر انحراف و عدولی را نسبت به آن بسنجیم. مثلاً اگر در متنی می‌بینیم که آمده است «و ماهتاب نور از بناگوش او بدزدیدی» (کلیله و دمنه) متوجه می‌شویم که این فارسی مربوط به دورهٔ ما نیست زیرا امروزه به جای «بدزدیدی» می‌دزدید می‌گوئیم. بدین‌ترتیب «بدزدیدی» یک مختصه زبانی است. البته سبک‌شناس متون ادبی باید بکوشد تا دریابد که چنین مختصه‌یی در چه دوره یا دوره‌های زبانی مرسوم بوده است. (تعیین سبک دوره). بدیهی است که چنین مختصه‌یی در دوره‌یی از تاریخ زبان ما کاملاً متعارف بود و دارای هیچ‌گونه انحرافی به نظر نمی‌رسید. لذا هر مختصّهٔ زبانی، مختصه سبکی نیست. خوانندگان توجه دارند که بدین وسیله فقط سبک‌های دوره قابل تشخیص است نه سبک‌های فردی. چنان که بعداً خواهیم گفت بحث در سبک‌های فردی مربوط به دوره‌های عالی‌تر سبک‌شناسی است و در مراحل مقدماتی که هدف بررسی سبک‌های دوره است بسیاری از مختصات زبانی، ارزش سبک‌شناختی می‌یابند و در بررسی سبک دوره به ما کمک شایانی می‌کنند.

پانوشت‌ها

۱ ـ بدیهی مفهومی است که دریافت آن محتاج به تأمّل و استدلال نباشد مانند بسیاری از مشاهدات و تجربیات یا فطریات یا متواترات...

حاج ملاهادی سبزواری در بحث بداهت وجود در «منظومه» می‌گوید:

مُعرّف الوجودِ شرحُ الاسم ولیسَ بالحدِّ ولا بالرسم
مفهومُه مِنْ اَعرف الاشیا وکُنهُه فی غایةِ الخفاَ

یعنی شناسائی وجود به طریق «شرح اسم» است و نمی‌توان به تعریف حدی یا رسمی از آن سخن گفت. مفهوم وجود از آشکارترین امور است امّا حقیقت آن در نهایت پوشیدگی است.

این نکته کم و بیش در مورد سبک نیز صادق است. تعریف سبک به طرز بیان یا شیوهٔ نگارش یا اسلوب سخن و نظایر آن، همه از مقولهٔ شرح اسم است. باید توجه داشت که رسیدن به تعریف، عالی‌ترین مرحلهٔ شناخت است و تاکنون بشر ـ مخصوصاً در زمینهٔ علوم انسانی ـ فقط قادر به تعریف اندکی از امور شده است از قبیل تعریف انسان به «حیوان ناطق» و ادبیات به «کلام مخیّل»

۲ ـ From Linguistics to Literature, Mansur Ekhtiar, Tehran University, 1971, P.8

۳ ـ چند سال پیش دستنویس کتابی به دستم رسید موسوم به:

سبک شعر فارسی در سدهٔ چهارم هجری، محمد نوری عثمانوف، ادارهٔ انتشارات «نائوکا» شعبهٔ ادبیات خاور، مسکو، ۱۹۷۴، ترجمهٔ محمد صادق همایونفرد

این جمله از ص ۱۶ آن دستنویس است. از آنجا که برخلاف آثار غربیان، از تحقیقات سبک‌شناسان معاصر روسی معمولاً اطلاع چندانی دردست نیست، برخی از آثاری را که در کتابنامهٔ دستنویس مزبور آمده است نقل می‌کنم:

وینوگرادف، و.و : تئوری علم ادبیات، سبک‌شناسی و زبانشناسی، مجموعه گزارش‌هایی از کنفرانس بین‌المللی راجع به سبک‌شناسی ادبیات، مسکو، ۱۹۶۱.

وینوگرادف، و.و : سبک‌شناسی، تئوری زبان منظوم، تئوری علم ادبیات، مسکو، ۱۹۶۳.

لارمین، اُ: روش، سبک و شیوهٔ فردی، مجموعهٔ «روش خلاقیت»، مسکو، ۱۹۶۰.

عثمانوف، م.ن : روش، نوع و سبک نظم فارسی سدهٔ دهم هجری، مجلّه ملل آسیا و آفریقا، شمارهٔ یک، ۱۹۷۰.

توماشفسکی، ب.و : سبک‌شناسی و شعر، لنینگراد، ۱۹۵۹.

۴ ـ اصل این طبقه‌بندی از استفن اولمن Stephen ullmann استاد معروف معنی‌شناسی و سبک‌شناسی است. رک به مقالهٔ او تحت عنوان Stylistics and Sementics در کتاب:

Literary Style (a symposium), edited by seymour chatman, oxford university press,1971, P.133

این کتاب از این به بعد «چاتمن» نامیده می‌شود.

۵ ـ برگزیدهٔ اشعار فروغ فرخزاد، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، چاپ پنجم، ۱۳۵۶،ص ۴.

۶ ـ بوف کور، صادق هدایت، امیرکبیر، ۱۳۳۱، چاپ چهارم، ص ۱۷.

۷ ـ در میان شاعران کهن، خاقانی بیش از همه به خورشید نگاه‌های مختلف (استعاری) داشته است. یک جا تا حدودی (امّا بر مبنائی دیگر) نگاه او به سپهری نزدیک است:

از زرگر چرخ، باز دانم — تا من چه زر، از کدام کانم

تحفة‌العراقین

و مراد او از زرگر چرخ، خورشید است.

در این باره رجوع شود به «نگاهی به سپهری»، سیروس شمیسا، مروارید، ۱۳۷۰، ص ۲۹۴

۸ ـ به انگلیسی چنین ترجمه شده است: The style proclaims the man

رک:

Style in fiction (a Lingustic introduction to English fictional prose), Geoffrey N. Leech/Michael.H.Short, Longman, 1981, P.17

این کتاب از این به بعد «لیچ» نامیده می‌شود.

۹ ـ بوفن به سبب خدماتی که به علوم طبیعی کرده بود به عضویت فرهنگستان برگزیده شد. خطابهٔ ورودی خود را در روز بیست و پنجم ماه اوت سال ۱۷۵۳ در جلسهٔ عمومی فرهنگستان ایراد کرد و برخلاف انتظار همگان که می‌پنداشتند در مورد علوم طبیعی سخن خواهد گفت، دربارهٔ سبک سخن گفت.

۱۰ ـ رک مقالهٔ Milic در ص ۷۷ کتاب چاتمن.

۱۱ ـ معنی‌شناسی، منصور اختیار، دانشگاه تهران، ۱۳۴۸، ص ۲۱۸

۱۲ ـ از کتاب معروف:

Le temps retrouvé, Vol II, Paris, 1944, P.43

نقل از:

Language and Style, Stephen ullmann, oxford, 1966

کتاب اخیر از این به بعد «اولمن» نامیده می‌شود.

۱۳ ـ A Short guide to English Style, Alan Warner, oxford university press, 1961

۱۴ ـ مأخذ فوق

۱۵ ـ نقد ادبی، دکتر زرین‌کوب، امیرکبیر، ۱۳۶۱، ص ۷۲۴

۱۶ ـ دربارهٔ شعر و شاعری، تدوین سیروس طاهباز، انتشارات دفترهای زمانه، ۱۳۶۸

۱۷ ـ Personal idiosyncrasy of expression by which we recognize a writer.

رک: The problems of style, J.Middleton Murry, oxford university press, 1922

۱۸ ـ مناقب العارفین، شمس‌الدین احمد الافلاکی، مصحح تحسین یازیچی، دنیای کتاب، چاپ دوم، ۱۳۶۲، ص ۴۵۸

۱۹ ـ برای نمونه رجوع شود به داستان صله دادن او به حسام نسفی صاحب قصیدهٔ «نشکند» در تذکرهٔ عوفی (لباب‌الالباب) یا سبک‌شناسی بهار. حسام سرانجام در مقابل عظمت خاقانی سر تعظیم فرود آورد و در مدح او گفت:

کار خاقانی دولاب روان را ماند — که ز یک سو بستاند ز دگر سو بدهد!

۲۰ ـ کوهسار سیاه، سر پوشیده از موهای سیاه، لشکر اعضای بدن و شاه سر است.

۲۱ ـ Theory of Literature, René Wellek/Austin Waren, 1944

۲۲ - Le prétendus connoisseurs en fait de style chercheront vainement à me déchiffrer

۲۳ - رک اولمن، ص ۱۲۳

۲۴ - در برخی از کتب مذهبی فهم قرآن مجید را مساوی اُنس گرفتن با آن ذکر کرده‌اند یعنی ختم قرآن مکرر در مکرّر. مساوی بودن اُنس با فهم در برخورد با سبک‌های جدید کاملاً مشخص می‌شود.

۲۵ - در این باره رجوع کنید به: داستان یک روح، سیروس شمیسا، فردوس، ۱۳۷۲

۲۶ - جامعه‌شناسی هنر، آریان‌پور، ۱۳۵۴، ص ۹۰

۲۷ - در برخی از مآخذ به این صورت است: غُبّ سماء هامیه (در حالی که در آسمان بارانی قرار گرفته است)

۲۸ - ابن معتز (متوفی در ۲۹۶) بعد از فوت مکتفی عباسی دعوی خلافت کرد و با لقب مرتضی بالله یک روز هم خلیفه بود امّا بعد از این روز دستگیر و زندانی و کشته شد و مقتدر عباسی به خلافت رسید. این خلیفه یکروزه اولین کسی است که کتاب بدیع نوشت. امّا ابن رومی (متوفی در ۲۸۴) بیشتر به هجو شهرت دارد.

۲۹ - اصول فقه، محمد رشاد، اقبال، چاپ دوم، ۱۳۵۵، ص ۹

۳۰ - زبان از دو دیدگاه محور همنشینی (Syntagmatic axis) و جانشینی (Paradigmatic axis) قابل مطالعه است:

محور همنشینی، محور افقی زبان است و رابطه‌یی است که به صورت افقی بین کلمات برقرار است: هر کلمه با کلمهٔ قبل و بعد خود به لحاظ دستوری و معنائی مربوط است: «من دیروز از دانشکده آمدم» که در آن بین تک تک اجزاء جمله تناسب دستوری و معنائی است و مثلاً نمی‌توان به جای فعل «آمدم» اسمی گذاشت.

امّا محور جانشینی محور عمودی کلام است. به جای هر واژه‌یی می‌توان تعدادی واژه‌های دیگر جایگزین کرد مشروط بر این که به محور همنشینی آسیب نرسد مثلاً به جای اسم دانشکده، اسم دانشگاه را گذاشت: من دیروز از دانشگاه آمدم، امّا نمی‌توان گفت: من دیروز از کتاب آمدم!

۳۱ - Shade of meaning (به فرانسه: nuance)

۳۲ - اصول فقه، محمد رشاد، ص ۱۰

۳۳ - زیرا کلام از قول اسفندیار است.

۳۴ - رک به مقالهٔ Milic در کتاب «چاتمن».

۳۵ - رک «اولمن»، ص ۱۳۲

۳۶ - برخی از زبانشناسان و منتقدان ادبی غرب اخیراً این بحث را مطرح کرده‌اند که استعاره مفهومی (concept) است که از آغاز در ذهن وجود دارد و چه بسا تشبیه از آن ناشی شده باشد.

۳۷ - بیتی است از باب پنجم بوستان که در حماسه سروده است و به قول خود به جنگ فردوسی رفته است. رک بوستان، چاپ خزائلی، ص ۲۹۱

۳۸ - رک لیچ، ص ۶۲

۳۹ - درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری، دکتر محمد تقی غیاثی، ص ۲۳

۴۰ ـ دربارهٔ شعر و شاعری، ص ۱۱۱

۴۱ ـ رک اولمن، ص ۱۵۴

۴۲ ـ رک مقالهٔ او On defining style در کتاب

Linguistics and style, Nils Erik Enkvist, John spencer, Michael J.Gregory, oxford university press, 1967

۴۳ ـ صاحب کتاب La stylistique

۴۴ ـ رک:

Theory of Literature, René Wellek/Austin Warren, 1944, P.187

۴۵ ـ مثلاً: اصول علم بلاغت در زبان فارسی، غلامحسین رضانژاد، انتشارات الزهراء، ۱۳۶۷، ص ۱۷۰

۴۶ ـ معانی و بیان ۱، سیروس شمیسا، دانشگاه پیام نور، ۱۳۷۰، ص ۱۵۰-۱۴۷

۴۷ ـ یعنی بوی خوش دوستی را استشمام کردم و آذرخش وصال را دیدم.

۴۸ ـ مراد از خلاقیّت Creativity در ادبیات‌شناسی یا فن شعر جدید آن است که جملات از نظر نظم و واژگان و انتقال معنی، نوین و بی‌سابقه باشند در مقابل زبان متعارف و عقیم و خنثی و بی‌سبک که از لغات و اصطلاحات کلیشه و قراردادی انباشته است و نحو کلام در آن متعارف و طبیعی است.

۴۹ ـ این سخن از R.Fernàndez Retamer است.

۵۰ ـ دربارهٔ شعر و شاعری، ص ۱۱۱

ت متوجه
ن کرده یا
ـگی کرده است. مثلاً
ـوصیف کـرده است و
ـوده به می دامـن لب را
ـت. یا حکیم سوری که آن همه از

تمرینات

۱ - در این شعر از ابوشکور بلخی ارتباط و تناسب بین موضوع (دید شاعر) و زبان شعر را مشخص کنید:

به دشمن برت استواری مباد — که دشمن درختی است تلخ از نهاد
درختی که تلخش بود گوهرا — اگر چرب و شیرین دهی مر ورا
همان میوهٔ تلخت آرد پدید — ازو چرب و شیرین نخواهی مزید
ز دشمن گرایدون که یابی شکر — گمان بر که زهرست هرگز مخور

۲ - در دو شعر متحدالمضمون زیر چه تفاوت‌های سبکی می‌بینید؟ بیشتر در مورد تفاوت‌های بینشی توضیح دهید.

باد نوروزی همی در بوستان بتگر شود — تا زصنعش هر درختی لعبتی دیگر شود
باغ همچون کلبهٔ بزّاز پر دیبا شود — باد همچون طبلهٔ عطار پر عنبر شود
سوسنش سیم سپید از باغ بردارد همی — باز همچون عارض خوبان زمین اخضر شود
روی‌بند هر زمینی حُلّهٔ چینی شود — گوشوار هر درختی رستهٔ گوهر شود
چون حجابی‌لعبتان خورشید را بینی زناز — گه برون آید زمیغ و گه به میغ اندر شود
دفتر نوروز بندد آسمان کردار شب — تا کواکب نقطهٔ اوراق آن دفتر شود
افسر سیمین فروگیرد ز سر کوه بلند — باز میناچشم و دیباروی و مشکین‌سر شود
روز هر روزی بیفزاید چو قدر شهریار — بوستان چون بخت او هر روز برناتر شود

عنصری

بهار آمد، بهار آمد بهار خوش‌عذار آمد — خوش و سرسبز شد عالم اوان لاله‌زار آمد
ز سوسن بشنو ای ریحان که سوسن صد زبان دارد — به دشت آب و گل بنگر که پرنقش و نگار آمد
گل از نسرین همی پرسد که چون بودی درین غربت؟ — همی گوید: خوشم زیرا خوشی‌ها زان دیار آمد
[...] با سرو می‌گوید که مستانه همی رقصی — به گوشش سرو می‌گوید: که یار بردبار آمد
[...]یش نیلوفر درآمد که مبارک باد — که زردی رفت و خشکی رفت و عمر پایدار آمد
[...] آن نرگس به سوی گل که خندانی — بدو گفتا که خندانم که یار اندر کنار آمد
[...] آسان شد به فضل حق — که هر برگی به ره برّی چو تیغ آبدار آمد
[...]نهٔ ترکان زیبارو — به امر شهریار آمد به هندستان آب و گل

ببین کان لکلک گویا برآمد بر سر منبر
که ای یاران آن کاره صلا که وقت کار آمد

مولانا

۳ ـ در نوشتهٔ زیر موارد عدول از هنجار را مشخّص کنید:

«برای من او در عین حال یک زن بود و یک چیز ماوراء بشری با خودش داشت. صورتش یک فراموشی گیج‌کنندهٔ همهٔ صورت‌های آدم‌های دیگر را برایم می‌آورد ـ به طوری که از تماشای او لرزه به اندامم افتاد و زانوهایم سست شد ـ در این لحظه تمام سرگذشت دردناک زندگی خودم را پشت چشم‌های درشت، چشم‌های بی‌اندازه درشت او دیدم، چشم‌های تر و برّاق، مثل گوی الماس سیاهی که در اشک انداخته باشند ـ در چشم‌هایش ـ در چشم‌های سیاهش شب ابدی و تاریکی متراکمی را که جست‌وجو می‌کردم پیدا کردم و در سیاهی مهیب افسونگر آن غوطه‌ور شدم، مثل این بود که قوه‌یی را از درون وجودم بیرون می‌کشند، زمین زیر پایم می‌لرزید و اگر زمین خورده بودم یک کیف ناگفتنی کرده بودم.»

بوف‌کور

ت متوجه
ن کرده یا
گی کرده است. مثلاً
توصیف کرده است و
بوده به می دامن لب را
ت. یا حکیم سوری که آن همه از

۳۳

۳۴ - ز

۳۵ - رک

۳۶ - برخی از

مفهومی (concept) است

۳۷ - بیتی است از باب

فردوسی رفته است. زک بوستا

۳۸ - رک لیچ، ص ۶۲

۳۹ - درآمدی بر سبک‌شناسی سا

فصل دوم

توضیحاتی دربارهٔ تعاریف سه‌گانه

اتحاد سه تعریف

تعریف اول یعنی نگرش خاص بیشتر متناسب با حوزهٔ روانشناسی و (در ادبیات) نقد ادبی است. و تعریف دوم (گزینش) و مخصوصاً سوم (انحراف از هنجار) بیشتر در حوزهٔ زبانشناسی قرار می‌گیرد. البته تعریف دوم از آنجا که با تعریف علم بیان همانندی دارد می‌تواند مطمح نظر محققان ادبیات هم باشد. باید توجه داشت که تعاریف سه‌گانه (مخصوصاً تعریف اوّل و دوّم) مکمّل یکدیگرند نه این که سه تعریف کاملاً متفاوت از سبک باشند. شیوهٔ خاص دیدن یعنی رفتارهای ذهنی خاص منجر به رفتارهای خاص زبانی می‌شود (تعریف اول) و لاجرم هنرمند دست به گزینش‌های خاصی در زبان می‌زند (تعریف دوم) و چه بسا در مسیر این گزینش مجبور به اعمال سلیقه‌هائی در زبان یا خروج از هنجارهای متعارف (تعریف سوم) شود.

رفع شبهه

۱ ـ اشکال در تعریف اول: گاهی از طریق نقد خارجی مثلاً تاریخ ادبیات متوجه می‌شویم که هنرمندی در زندگی خود درست برخلاف آرائی که بیان کرده یا موضوعاتی که مورد علاقه‌اش بوده و دربارهٔ آن‌ها نوشته، زندگی کرده است. مثلاً نظامی که آن همه استادانه مجالس باده‌خواری و بزم را توصیف کرده است و سرایندهٔ نخستین ساقی‌نامه در ادبیات فارسی است تا بوده به می دامن لب را نیالوده است[1] بلکه اهل تشرع و زهد هم بوده است. یا حکیم سوری که آن همه از

اطعمه و اشربه سخن رانده است مردی زاهد و صائم بوده است. پس چه‌گونه می‌توان از صدا به صاحب صدا رسید؟ جواب این اشکال، ساده است: از صدا یعنی از سبک می‌توان به صاحب صدا رسید و سبک به معنی مفهوم و معنی سخن نیست بلکه روش بیان است. اصولاً باید توجه داشت که ادبیات گزارش مستقیم واقعیت نیست و چه بسا با «نعل وارونه» مواجه باشیم. هنرمند بیش از آن چه خود را در عبارت روشن و واضح افشا کند، خود را در پس پردهٔ الفاظ پنهان می‌کند.

می‌گویند شاه تهماسب بعد از این که از شرب می و تدخین حشیش یا سبزک توبه کرد رباعی زیر را سرود:

یک چند به یاقوت تر آلوده شدیم یک چند پی زمرّد سوده شدیم
آلودگی‌یی بود به هر شکل که بود شستیم به آب توبه آسوده شدیم

امّا گوئی از پشت فحوا و طنین ظاهری عبارات این شعر آوای افسوس و تأثر شنیده می‌شود و پنداری گوینده از این که توبه کرده است پشیمان و متأسّف است. استعاره‌های یاقوت تر برای شراب و زمرد سوده برای حشیش جنبهٔ ترغیبی دارند نه ترهیبی.

در اینجا بد نیست به فرق tone (لحن) و Mood (حال، احساس) در بحث‌های جدید نقد ادبی اشاره‌یی شود[۲]: tone نقطهٔ نظر و احساس گوینده یا نویسنده است که به وسیلهٔ زبان اثر هنری منتقل می‌شود (مثلاً طنز، تفکّر، طعنه، تندی، مطایبه). بدین ترتیب لحن نشانگر نقطهٔ نظر راوی یا نقاب (Persona) اثر ادبی است. حال آن که Mood تأثر خواننده از اثر است. هرچند این دو غالباً شبیه به همند، امّا لزوماً یکی نیستند.

می‌توان گفت که در رباعی شاه تهماسب لحن تعلیمی و اظهار بشاشت است حال آن که احساس خواننده اندوه و تأثر و ندامت است.

گاهی نیز در اثر ادبی مواجه با سنن و قراردادهای ادبی هستیم که وسیلهٔ ایجاد معنی هستند نه خود معنی. بیت زیر از حاج میرزا حبیب خراسانی یکی از مراجع تقلید شیعه در قرن گذشته است:

هر شب من و دل تا سحر در گوشهٔ میخانه‌ها
داریم از شوریدگی با یکدیگر افسانه‌ها

کوتاه سخن این که سبک به معنی مفهوم و معنی آشکار اثر نیست بلکه ارائهٔ هنری معنی است و هنری بودن انحا و انواع مختلف دارد.

۲ ـ در مورد تعریف دوم ممکن است کسی اشکال کند که فرد از روی آموزش یا

بنا به تقلید یا غرض خاصی دست به‌گزینش‌هائی می‌زند. در این مورد باید اول به مسألهٔ بسامد توجه داشت. این گزینش‌های ناخودآگاه است که متکرّر و همیشگی است و درگزینش‌های آگاهانه معمولاً جائی برای خطا باقی است چنان‌که در اشعار استادترین شاعران نهضت بازگشت هم که می‌کوشند گزینش‌هائی شبیه به شاعران کهن داشته باشند موارد متعددی است که باعث شناسائی و افتراق می‌شود. بسیاری از شاعران ما از اصطلاحات عرفانی به عنوان ابزار شعری استفاده کرده‌اند و یا خواسته‌اند شعر عرفانی بگویند امّا از دقایق ظریفی معلوم می‌شود که تفکّر آنان عرفانی نبوده است.

۳ - در تعریف سوم اشکال این است که آیا هر انحرافی ارزش سبکی دارد؟ مثلاً عدم تسلّط بر زبان و اغلاط انشائی منجر به سبک می‌شود؟ هرچند این مسأله در متون ادبی و غیرادبی فرق می‌کند ولی به هر حال جواب مثبت است. امروزه فارسی مردم تاجیکستان برای ما سبک‌دار است، هرچند سبک ادبی تلقی نمی‌شود. اگر در یک نوشتهٔ ادبی انحراف از قوانین متعارف زبان به حدی باشد که جلب نظر کند چه جنبهٔ هنری داشته باشد و چه نداشته باشد (یعنی بیشتر در مقوله غلط‌های دستوری و انشائی جا بگیرد) به هر حال باید آن‌ها را از مختصات سبکی تلقی کرد. انواع حذف‌های بی‌مورد در بوف‌کور به حدّی است که به ناچار باید آن را از مختصات سبکی این اثر محسوب داریم. در نمونه‌های زیر به حذف «را» بعد از مفعول توجه کنید:

می‌خواستم محلی که روز سیزده‌بدر او را در آنجا دیده بودم پیدا بکنم (ص ۲۱). و بوی نمناکی که ازگیسوان سنگین سیاهش متصاعد می‌شود ببویم (ص ۲۶). بایستی یک شب بلند تاریک سرد و بی‌انتها در جوار مرده بسر ببرم (ص ۲۸). می‌خواستم این چشم‌هائی که برای همیشه به هم بسته شده بود روی کاغذ بکشم (ص ۲۹). می‌خواستم این شکلی که... سر فارغ از رویش بکشم (ص ۲۹). کارد دسته استخوانی که در پستوی اطاقم داشتم آوردم... لباس سیاه نازکی که مثل تار عنکبوت... بود... پاره کردم (ص ۳۳). دردهائی که مرا... خورده است روی کاغذ بیاورم (ص ۵۱).

امّا باید توجه داشت که سبک‌شناسی ادبی مطالعهٔ آثار ادبی است و آثار ادبی معمولاً از اغلاط فاحش به صورت متکرّر خالی است مثلاً در غالب نمونه‌های فوق حذف «را» جهت رعایت سبک محاوره است تا به صمیمیت کلام آسیب نرسد. بدین‌ترتیب در متون ادبی انحراف بر مبنای انگیزه‌های هنری است از قبیل آوردن

انواع صفات که انحراف یا تازگی آن‌ها جهت توصیف موصوف مبهم و دشواری است و یا انواع تشبیهات و استعارات غریب که مبین احساسی نوین و مبهمند.

لوگوس، رابطهٔ اندیشه و زبان

اگر کسی سخن نگوید رازی است سر بمهر و همین که آغاز به گفتن کند اندیشه و بینش و منش خود را خردک خردک آشکار می‌کند. سخن تظاهر بیرونی و محسوس اندیشه است، به عبارت دیگر روند اندیشیدن درونی است و سخن گفتن معادل بیرونی آن است. از اینجاست که در تعریف انسان گفته شده است حیوان ناطق، یعنی انسان تنها حیوانی است که می‌تواند معادل اندیشهٔ خود را بر زبان آورد[۳]. مراد از نطق اندیشیدن و در عین حال آن اندیشه را بر زبان آوردن است.

نطق ترجمه لوگوس Logos یونانی (از فعل لیگن به معنی گفتن) است و Logic (علم منطق) مأخوذ از آن است. لوگوس از آن کلماتی است که از آن هم اندیشیدن و هم سخن گفتن استنباط می‌شود[۴]. از قدیم کسانی لفظ و معنی را چونان دو روی یک سکّه دانسته‌اند که به هیچ‌وجه از یکدیگر قابل تفکیک نیستند. این بیت صائب را در صفحات پیش خوانده‌اید:

لفظ و معنی را به تیغ از یکدگر نتوان برید
کیست صائب تاکند جانان و جان از هم جدا

سوسور می‌گوید: «زبان و معنی به منزلهٔ دو طرف یک ورق کاغذ است که به هیچ‌وجه نمی‌توان یک طرف کاغذ را طوری پاره کرد که طرف دیگر آن آسیب نبیند و پاره نشود»[۵].

بدین‌ترتیب باید علم منطق (متدولوژی تفکر، منطق اندیشیدن) و دستور زبان (متدولوژی زبان، منطق زبان) را دو رویهٔ درونی و بیرونی یک مطلب دانست.

منطق نظری سه باب عمده به نام‌های تصور و تصدیق و استدلال دارد که معادل آن‌ها در دستور اسم و جمله است. بحث منطق که اصالتاً از معانی ذهنی است عملاً در قالب الفاظ صورت می‌گیرد. لفظ به نیابت از معنی عمل می‌کند و فرض بر این است که لفظ به معنی ذهنی دلالت دقیق دارد. از این روست که یکی از مباحث منطق دلالت است حال آن که این بحث ذاتاً مربوط به علم منطق نیست. پس هرچند سخن منطقی از الفاظ است امّا این بالعرض است نه بالذات و در حقیقت لفظ واسطه‌یی است از برای معنی:

منطقی در بند بحث لفظ نیست — لیک بحث لفظ او را عارضیست

عمدهٔ دشواری منطق در این جاست که باید همواره دو نام را در مدّ نظر داشت: نخست نامی که بر نفس عملیات ذهنی و قوانین آن که از امور انتزاعی هستند می‌گذاریم. دوم وقتی است که آن عملیات ذهنی و امور تجریدی را در زبان متحقق می‌کنیم و به تلفظ درمی‌آوریم و آنگاه به آن نام دیگری می‌نهیم تا با روندهای ذهنی اشتباه نشود. به مواردی اشاره می‌شود:

تصور: صورتی است از چیزی که در ذهن حاصل می‌شود قطع نظر از مسألهٔ سلب و ایجاب، مانند درخت و حیوان. اسم این نقش یا عمل ذهنی تصور یا Concept یا idée است امّا معادل آن در زبان یعنی لفظ معبّر به آن terme نام دارد. به این معادل زبانی در دستور زبان «اسم» می‌گویند.

تصوّر به اعتبار کمیّت یا مصداق سه گونه است:

جزئی حقیقی: که یک فرد (individuel = particulier) را می‌رساند مانند رستم، البرز. در دستور زبان به آن اسم علم می‌گویند.

جزئی اضافی: که بیش از یک فرد را بیان می‌کند مانند: برخی از دانشجویان، مردم سیاه‌پوست. معادل آن در دستور بحث قید و صفت و اضافه است.

کلی (universal): گروه نامحدودی از افراد را دربر می‌گیرد: همهٔ دانشجویان، تمام استادان. در دستور تحت عناوین قید و جمع مورد بحث قرار می‌گیرد.

به اعتبار دیگر می‌توان گفت تصور یا جزئی است (حسن، احمد) یا کلی (انسان، شهر). در دستور به اولی اسم خاص و به دومی اسم عام می‌گوئیم.

در همین باب تصور بحثی است به نام «تعریف». گفته‌اند تعریف غیر از توصیف است. اموری را می‌توان تعریف کرد که مرکب باشند و بتوان به تجزیهٔ صفات آن‌ها پرداخت چنان که در تعریف انسان می‌گویند حیوان (جنس قریب) ناطق (فصل ممیّز). این امور تجزیه‌پذیر در دستور زبان اسم ذات هستند. امور بسیط مثل وجود یا وحدت را نمی‌توان تعریف کرد و معمولاً به توصیف آن‌ها قناعت می‌شود. این امور بسیط در دستور اسم معنی هستند.

تصدیق: باب دوم منطق به باب تصدیقات jugement موسوم است که اسم روند ذهنی است. لفظ معبّر از آن (یعنی وقتی که در زبان متحقق می‌شود) قضیه proposition است. به تصدیق یا قضیه در دستور زبان، جمله می‌گویند. تصدیق در حقیقت ایجاد رابطه بین دو تصور است و از این رویا موجبه است یا سالبه یعنی به اصطلاح دستور زبان یا فعل آن مثبت است یا منفی.

قضایا یا حملی هستند یعنی فرض و شرطی ندارند مثل حسن دانشجو است یا

شرطی مثل: اگر امتحان بدهم قبول می‌شوم. در قضایای حملی به محکومٌ‌علیه موضوع (subject) و به محکومٌ‌به محمول (attribut یا prédicat) می‌گویند که معادل آن‌ها در دستور فاعل یا مسندٌالیه و مفعول یا مسند است. رابطه (couple) در دستور فعل است. جملهٔ شرطی در منطق مرکب از مقدم و تالی است که در دستور بدان‌ها شرط و جواب شرط گفته می‌شود.

حجّت یا استدلال: به تصور معلومی که ذهن را به تصور مجهولی سوق دهد معرّف و قول شارح و به تصدیق معلومی که ذهن را به تصدیق مجهولی برساند استدلال یا حجت (Argument یا Raisonnement) می‌گویند. حجت بر سه قسم است: قیاس، استقرا، تمثیل. معادل این سه نوع در دستور بحث توالی و ترادف جملات یا کلام است. مثلاً قیاس، مرکب از سه قضیه است: صغری، کبری، نتیجه. یعنی به اصطلاح دستور کلامی است مرکب از سه جمله.

خلاصهٔ سخن این که کمتر مورد زبانی است که معادلی در اندیشه نداشته باشد و برعکس[۶]، منتهی گفته شده است که گاهی زبان در بیان فکر قاصر است:

لفظ در معنی همیشه نارسان — زان پیمبر گفت قد کلَّ لسان

مولانا

بدین ترتیب زبان نیرومند مبیّن فرهنگ و اندیشهٔ نیرومند است و هرچه زبان ضعیفتر شود در ارائه اندیشه قاصرتر خواهد بود. در زبانشناسی نظریه‌یی است موسوم به نسبیت زبانی Linguistic relativity که منسوب به بنجامین لی ورف زبانشناس آمریکائی است و از این رو به آن فرضیهٔ ورف Whorfian hypothesis هم می‌گویند[۷]. ورف از شاگردان ساپیر[۸] بود و عقیده داشت که هر زبان ساختی مخصوص به خود دارد و ساختمان فکری هر قومی مبتنی بر ساختمان زبانی آن قوم است و از این رو افراد هر جامعهٔ زبانی نسبت به جهان دید خاصی دارند. خلاصه این که عکس‌العمل فکری مردم در مقابل واقعیت تا اندازهٔ زیادی بنابر قوالب زبانی است. یکی از کارهای او مطالعه در اصطلاحات زمان و مکان در زبان سرخپوستان آمریکا بود. او برخی از زبان‌های هندواروپائی را با زبان ایشان سنجید و به این نتیجه رسید که سرخپوستان در مورد مفاهیم زمانی و مکانی نگرشی متفاوت با اروپائیان دارند و تفکر آنان در این مورد برخلاف اروپائیان مبتنی بر هندسهٔ اقلیدسی و منطق ارسطوئی نیست. کتاب او به نام «زبان، اندیشه و واقعیت» Language, thought and reality در این زمینه معروف است.

برطبق نظریهٔ جبریت زبانی Linguistic determinism نیز بین فکر و زبان ارتباط مستقیم است و هرکس مطابق ساخت زبان خود می‌اندیشد و خارج از آن مقوله نمی‌تواند بینشی داشته باشد. ویلهلم فن هومبولت (۱۸۳۵-۱۷۶۷) Wilhelm Von Humboldt فیلسوف و زبانشناس آلمانی معتقد به جبریت زمانی بود و لذا عقیده داشت که «آدمی در دنیائی زندگی می‌کند که در اصل... و در واقع منحصراً ساخته و پرداخته زبان اوست»[۹] و خلاصه این که زبان نیروی فعال ذهن است. دیگران[۱۰] نیز در این زمینه بحث‌های جالبی دارند که طرح اقوال آنان در حوصلهٔ این بحث نمی‌گنجد. به مجموع این نظریات که از رابطهٔ ساختمان زبان با مفاهیم و معانی بحث می‌کند نظریهٔ میدان زبانی Linguistic field theory می‌گویند.

در افسانه‌ها آمده است که سقوط تمدن بابل مصادف با زمانی بوده است که مردم آنجا دیگر زبان یکدیگر را نمی‌فهمیده‌اند و از این رو babbling و babble (بلبله در عربی) در زبان‌های اروپائی به معنی یاوه‌گوئی و وزّاجی و هرج و مرج و اغتشاش است.

چنان که قبلاً اشاره شد فیلسوفانی که فکر تازه داشتند به ناچار زبان تازهٔ مخصوص به خودی ساخته‌اند. اوج تمدن ایرانی در دورهٔ قبل از مغول همراه با اوج زبان بوده است و سقوط زبان در آثار مصنوع‌نویسانی از قبیل وصّاف طلیعهٔ سقوط تفکر و تمدن است. زبان ساده و شاد دورهٔ سامانی و غزنوی خبر از زندگی بی‌پیرایه و شاد آن دوره می‌دهد با خانه‌های ساده و بزرگ به سبک معماری بخارا و سمرقند و ماوراءالنهر و روحیه‌یی شاد و سلحشور...

هنگامی که در یکی از دانشگاه‌های خارج این بیت فرخی سیستانی را:

دل پیش من نهادی و بفریفتی مرا   آگه نبوده‌ام که همی دانه افکنی

برای دوستان دانشجوی انگلیسی زبان خود معنی می‌کردم متوجّه شدم که آنان در فهم دانه افکندن به معنی فریب دادن دچار اشکال شده‌اند. لابد در تصوّر آنان دانه افشاندن دلالت بر فریب و شکار نمی‌کرد. با توجه به این مباحث است که امروزه رشته‌هایی در زبانشناسی به نام روان-زبان‌شناسی Psycholinguistics (روانشناسی زبان) و جامعه-زبانشناسی Sociolinguistics (جامعه‌شناسی زبان) پدید آمده است. در روان-زبانشناسی از رابطهٔ زبان و ذهن بحث می‌شود و مخصوصاً از این که چگونه زبانی آموخته می‌شود و آن را به خاطر می‌آورند و به کار می‌برند سخن می‌رود. در جامعه-زبانشناسی، زبان را در زمینهٔ مسائل اجتماعی بررسی می‌کنند و مخصوصاً دقت دارند که گوینده و شنونده از چه طبقه و نژادی

هستند و فرهنگ آنان تا چه میزان است.

آن چه از نظر روانشناس و منتقد ادبی و تا حدی سبک‌شناس مهم است این است که گوینده ممکن است در پشت زبان پنهان باشد: المرءُ مخبوء تحتَ لسانه: آدمی مخفی است در زیر زبان (مولوی). فروید نخست با برویر (Breuer پزشک اطریشی) از هیپنوتیسم استفاده می‌کرد، امّا بعد از او جدا شد و روش تداعی معانی یا تداعی آزاد را جانشین خواب مصنوعی کرد. او به بیمارانش می‌گفت آزادانه سخن بگویند و سپس در سخن ایشان به دنبال نشانه‌های قابل تعبیر می‌گشت. آنجا که فروید برای نخستین‌بار متوجه می‌شود که بیمارش (آن زن جوان) که خود را در پس حجاب دروغ‌ها پنهان کرده است، دچار لغزش‌های زبانی است، به ناگاه کشف می‌کند که از همین دریچه باید به روان او راه یابد. به او می‌گوید که همچنان به سخن گفتن ادامه دهد و در آن سخن گفتن‌های طولانی است که بیمار اندک اندک خود را از پس و پشت لایه‌های زبانی نشان می‌دهد و فروید شورانگیزترین لحظات زندگی علمی خود را تجربه می‌کند.

این بحث را با نقل سخنان فریبای فلوبر به پایان می‌برم:

L'auteur, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans L'univers, présent partout et visible nullepart.

ترجمه و تفسیر قول او (← اولمن، ص ۱۳۵) چنین است:

نویسنده در اثر خود باید مانند خداوند در جهان باشد، حاضر در همه جا و مرئی در هیچ جا. از آنجاکه هنر در حکم طبیعت ثانوی است، آفریدگار این طبیعت هم باید عملی مشابه آفریدگار اصلی داشته باشد. در هر ذرّه در هر جنبه، باید خونسردی و متانتی لایتناهی و پنهان احساس شود. تأثیر بر ناظر نوعی حیرت و شگفتی باشد. چگونه این عجایب رخ داده و این همه غرایب به وجود آمده است؟ باید پرسید و بدون این که فهمید چرا، در احساسی از خردشدگی و کوفتگی فرو رفت.

نظر مولانا دربارهٔ لوگوس

مولانا از نطق یا لوگوس به «اندیشه» تعبیر می‌کند که مُضمر و پنهان است امّا قوام انسان بدوست، لوگوس با تکلم و عبارت آشکار می‌شود و از این رو اندیشه و کلام یکی هستند به دو اعتبار مضمر بودن و مُظهر بودن. به این ترتیب با توجه به فرقی که سوسور بین Langue (زبان، سخن) و Parole (گفتار) نهاده است، به نظر

مولانا Langue همان لوگوس یا اندیشه است که در تکلم انسان به صورت گفتار Parole تظاهر می‌کند و تحقق می‌یابد. در فیه‌مافیه [۱۱] آمده است: «پرسیدند [مریدان] معنی این بیت:

ای برادر تو همان اندیشه‌یی — مابقی تو استخوان و ریشه‌یی

فرمود [مولانا] که: ... اندیشه اشارت به آن اندیشهٔ مخصوص است و آن را به اندیشه عبارت کردیم جهت توسع، امّا فی‌الحقیقه آن اندیشه نیست و اگر هست این جنس اندیشه نیست که مردم فهم کرده‌اند. ما را غرض این معنی بود از لفظ اندیشه و اگر کسی این معنی را خواهد که نازلتر تأویل کند، جهت فهم عوام بگوید که الانسانُ حَیَوانٌ ناطقٌ. و نطق اندیشه باشد خواهی مُضمر خواهی مُظهر... کلام [La Langue = Logos] همچون آفتاب است، همهٔ آدمیان گرم و زنده ازواند و دایماً آفتاب هست و موجودست و حاضرست و همه ازو دایماً گرمند الاّ آفتاب در نظر نمی‌آید و نمی‌دانند که ازو زنده‌اند و گرمند؛ امّا چون به واسطهٔ لفظی و عبارتی [La parole] ـ خواهی شکر خواهی شکایت، خواهی خیر خواهی شر ـ گفته آید، آفتاب در نظر آید. همچون که آفتاب فلکی که دایماً تابان است امّا در نظر نمی‌آید شعاعش تا بر دیواری نتابد، همچنانک تا واسطهٔ حرف و صوت نباشد شعاع آفتابِ سخن پیدا نشود اگرچه دایماً هست، زیراکه آفتاب لطیف است و هُوَ اللّطیفُ [سورهٔ ۶ آیهٔ ۱۰۳]، کثافتی می‌باید تا به واسطهٔ آن کثافت در نظر آید و ظاهر شود.»

چنان که ملاحظه می‌شود سخنان مولانا به اعتبار فرق زبان و گفتار جنبهٔ زبانشناسی دارد و به لحاظ مساوی انگاشتن زبان و لوگوس (نطق و اندیشه) جنبهٔ فلسفی و از آنجاکه زبان و نطق را مساوی با خدا می‌داند (هُوَ اللطیف) جنبهٔ عرفانی می‌یابد.

علم بیان، نوعی سبک‌شناسی

هنگامی که هنوز برخی از کفّار و نومسلمانان در اعجاز قرآن مجید (که هم در لفظ است و هم در معنی) تردید داشتند، مسلمانان حس کردند که وجود علمی برای تبیین جنبه‌های هنری قرآن کریم لازم است. از این رو با توجه به کتاب خطابهٔ (رطوریقا) ارسطو علمی به نام معانی و بیان تأسیس کردند. این علم در آغاز می‌کوشید سبک هنری قرآن مجید را توضیح دهد و مخصوصاً تشبیهات و مجاز و استعاره را که انحاء بیان هنری هستند روشن نماید. مثلاً توضیح دهد که چرا به جای این که به طور متعارف بگوید هنگامی که روز قیامت فرا رسد می‌فرماید: فَاِذا نُقِرَ فی

النّاقورِ (سورهٔ المدّثّر، آیهٔ ۸) یعنی پس هنگامی که دمیده شود در شیپور. هم‌چنین می‌کوشید برتری هنری مواردی را که از سیاق عادی کلام و دستور عرب عدول دارند روشن کند، چنان که در بحث از آیهٔ ایاک‌نعبد و ایاک نستعین بیان می‌کند که دلیل تقدیم ضمیر بر فعل، حصر و قصر است. در این رهگذر علم معانی و بیان از اشعار عرب نیز جهت استشهاد، استفاده می‌کرد. بعدها که مسألهٔ اعجاز قرآن بر همگان آشکار شد و تردیدها زایل گردید علم بیان محدود به توضیح وجوه هنری شعر شد.

در تعریف علم بیان گفته شده است که بررسی ادای معنای واحد به طرق مختلف است به شرطی که صور مختلف کلام به لحاظ وضوح و خفا در معنی (و به تعبیر من به لحاظ تخییل) از یکدیگر متمایز باشند. چنان که در مورد کسی که بخشنده است می‌توان گفت: هو کثیر الرماد (خاکستر اجاقش زیاد است)، هو جبان الکلب (سگش ترسو است)، هو مهزول الفصیل (بچه شترش لاغر است) و هرکدام از این عبارات به لحاظ وضوح و خفا یا تخییل از یکدیگر متمایزند[12].

در سبک‌شناسی می‌توان نوشته‌های متحدالمضمون را برگزید و دقت کرد که نویسندگان مختلف یک مطلب را چه طور پرورانده‌اند. مقایسه کلیله و دمنه با انوار سهیلی، لیلی و مجنون نظامی با مکتبی، برخی از قطعات خمسهٔ نظامی با هفت اورنگ جامی و آثار امیرخسرو، مقایسهٔ داستان‌های قرآن مجید (مثلاً یوسف و زلیخا) در تفاسیر مختلف، مقایسه گلستان با پریشان و امثال این‌ها تفاوت‌های سبکی را یعنی بیان‌های مختلف از یک مطلب را نشان می‌دهد.

مرگ دارا را هم فردوسی ساخته است و هم نظامی و هر دو استادانه و پراحساس به شرح ماجرا پرداخته‌اند، امّا سبک یعنی نحوهٔ بیان و گزینش و تأکید هرکدام از دیگری متمایز است. سخن فردوسی بی‌پیرایه‌تر و حماسی‌تر از نظامی است. تأثیری که در آن است بیشتر مربوط به نفس داستان و ماجراست (که اصالتاً مؤثر و تکان‌دهنده است) تا شیوهٔ بیان. بنای فردوسی تقریباً منحصر بر روایت ماجراست. امّا نظامی که می‌دانسته روایت کامل ماجرا در دست مردم است احتیاجی به روایت خشک و خالی مجدّد ندیده بلکه داستان را در زبان بازسازی کرده است یعنی تکیه را بر زبان شعری گذاشته است. زبان او کاملاً استعاری است و این زبان هنری بر سوز و گداز و تأثیر داستان افزوده است. اگر فردوسی در بیان این که اسکندر سر دارای خنجر خورده را بر روی پای خود گذاشت ساده و بی‌پیرایه می‌گوید:

سکندر ز اسب اندر آمد چو باد　　سر مرد خسته به ران برنهاد

بیان نظامی تشبیهی و استعاری است:

سر خسته را بر سر ران نهاد　　شب تیره بر روز رخشان نهاد

فردوسی می‌گوید: **بکشتیم ما دشمنت ناگهان** و نظامی این معنی را چنین می‌گوید: **که آتش ز دشمن برانگیختیم.**

به طور کلی بیان نظامی نسبت به فردوسی مبتنی بر تفصیل و اطناب است[۱۳]. مثلاً در بیان دشنه خوردن دارا، فردوسی می‌گوید:

چو نزدیک شد روی دارا بدید　　پر از خون بر و روی چون شنبلید

حال آن که نظامی با زبان استعاری چنین داد سخن می‌دهد:

تن مرزبان دید در خاک و خون　　کلاه کیانی شده سرنگون

سلیمانی افتاده در پای مور　　همان پشّه‌یی کرده بر پیل زور

به بازوی بهمن برآموده مار　　ز روئین دز افتاده اسفندیار

نسب‌نامهٔ دولت کیقباد　　ورق بر ورق هر سوئی برده باد

احساسات وطن‌پرستانه و ملی‌گرایانه نظامی در سرتاسر ابیات این داستان منعکس است.

در ادبیات فارسی تعبیرات مختلفی در بیان رفتن شب و آمدن روز، طلوع خورشید، پیری و امثال این‌هاست که در هر مورد ادای این معانی واحد به طرق مختلف مبین تفاوت سبکی هم هست. نظامی در فرو ریختن ستاره‌ها در شب و برآمدن خورشید در صبح می‌گوید:

هزاران نرگس از چرخ جهانگرد　　فرو شد تا برآمد یک گل زرد

نیمایوشیج در ناپدید شدن ستاره‌ها چنین می‌گوید:

در تمام طول شب
کاین سیاه سالخورد انبوه دندان‌هاش می‌ریزد

«پادشاه فتح»

در پشت این دو بیان تقریباً متحدالمضمون (قطع نظر از افتراق در شکل) دو نوع جهان‌بینی و نگرش مستتر است. جهان نظامی شادمانه است. چرخ جهانگرد باغی است پر از نرگس و یک گل بزرگ زرد تماشائی دارد. جهان نیما تاریک است. چرخ عجوزه‌یی است سیاه و پیر با دندان‌های ریخته. او شاعر بعد از حافظ است: که این عجوزه عروس هزار دامادست.

گاهی خود یک گوینده برای یک معنی با توجه به زمینهٔ بحث لغات مختلفی

برمی‌گزینند. سعدی در باب هفتم بوستان در حکایت ششم می‌گوید:

زلاحولم، آن دیو هیکل بجست — پری پیکر اندر من آویخت دست

برای غلام سیاه، هیکل و برای دختر زیباروی، پیکر آورده است.

به هر حال در ادبیات مسألهٔ اساسی طرز بیان است و اهمیت نحوهٔ بیان یا سبک به حدی است که کاملاً موضوع را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. رابرت فراست شاعر پرآوازهٔ آمریکائی می‌گوید:

all the fun's in how you say a thing

یعنی همهٔ ماجرا یا لطف سخن در این است که چه طور مطلب را ادا می‌کنند.

نمونه‌هائی از بیان شب و روز شدن در گرشاسپنامه و شاهنامه

الف: روز شدن در گرشاسپنامه[۱۴]:

دگر روز چون چرخ شد لاجورد — برآمد ز تل کان یاقوت زرد
(ص ۳۷)

خور از کُه چو بفراخت زرین‌کلاه — شب از سر بینداخت شعر سیاه
(ص ۵۷)

چو خور برکشد تیغ زرین‌بگاه — به خم در شود تاج سیمین ماه
(ص ۱۰۰)

ز شبدیز چون شب بیفتاد پست — برون‌شدش چوگان سیمین زدست
بزد روز بر چرمهٔ تیزپوی — به میدان پیروزه زرینه‌گوی
(ص ۱۰۱)

چو باز سپیده بزد پرّ باز — از و زاغ شب شد گریزنده باز
(ص ۲۴۰)

چو سیم روان برزد از چرخ، سر — بر آن سیم خورشید برریخت زر
(ص ۲۵۱)

درفش شب تیره چون شد نگون — دمید آتش از گنبد آبگون
(ص ۳۰۲)

چو زد آتش از کورهٔ سبزتاب — شد آن تازه‌گل‌های گردون گلاب
(ص ۳۷۳)

چو خور تیغ رخشان ز تاری نیام — کشد، گردد از خون شب، لعل‌فام
(ص ۴۴۴)

ب: شب شدن در گرشاسپنامه:

چو شب خیمه زد از پرند سیاه   دِرو فرش سیمین بگسترد ماه
(ص ۲۴۱)

چوشب قطره‌قطره‌خوی سندروس   پراکند بر گنبد آبنوس
(ص ۲۵۴)

چو چرخ شب آرایش از سر گرفت   ز ماه تمام آینه برگرفت
فرو هشت زلفین مشکین‌نگون   زر خال زد بر رخ نیلگون
(ص ۴۴۲)

شب تیره چون شعر بافنده گشت   کبود و سیه بافت بر کوه و دشت
مرین را به زرپود در تار زد   مر آن را به مشک آب آهار زد
(ص ۴۴۳)

چو بفکند زرّین سپر آسمان   مه نو به زه کرد سیمین کمان
(ص ۴۵۰)

الف: روز شدن در شاهنامه[15]:

چو خورشید بر چرخ بنمود تاج   زمین شد به کردار تابنده عاج
(ج ۱/ص ۲۵)

جهان از شب تیره چون پر زاغ   هم آنگه سر از کوه برزد چراغ
تو گفتی که بر گنبد لاژورد   بگسترد خورشید یاقوت زرد
(ج ۱/ص ۵۵)

چو خورشید زد عکس بر آسمان   پراگند بر لاژورد ارغوان
(ج ۱/ص ۸۸)

چو زد بر سر کوه‌بر، تیغ، شید   چو یاقوت شد روی گیتی سپید
(ج ۱/ص ۱۵۷)

چو خورشید تابان برآورد پر   سیه زاغ پرّان فرو برد سر
(ج ۲/ص ۲۳۱)

چو خورشید برزد سر از کوهسار   بگسترد یاقوت بر جویبار
(ج ۳/ص ۱۹۰)

چو خورشید پیدا شد از پشت زاغ   برآمد به کردار زرّین چراغ
(ج ۳/ص ۱۹۹)

ب: شب شدن در شاهنامه:

چو اندر هوا شب علم برگشاد   شد آن روی رومیش زنگی‌نژاد

(ج ۱/ص ۱۴۶)

چو خورشیدگشت از جهان ناپدید   شب تیره بر دشت لشکر کشید

(ج ۲/ص ۲۰۸)

نُرم و انحراف از آن

بدیهی است که طبقات مختلف جامعه، طرز سخن‌های متفاوتی دارند (Social dialects: زبان جاهلانه (داش‌مشدی‌ها)، زبان بازار (تجار و کسبه)، زبان اهل فضل (دانشگاهی)، زبان حوزه، زبان نظامی، زبان رمانتیک و احساساتی (دختر مدرسه‌یی)... به هرکدام از این طرز سخن‌ها به اصطلاح سبک‌شناسی یک register یا شناسنامه و سجل زبانی می‌گویند.

در سرمقاله‌های روزنامه‌ها و نیز در اخبار رادیو و تلویزیون سعی می‌شود که زبان رایج و عادی رسمی که غالب گروه‌ها را دربر می‌گیرد مورد استفاده واقع شود. در انگلستان اخبار بی‌بی‌سی از نظر تلفظ و واژگان نرم زبان متعارف و فصیح انگلیسی است. به اصطلاح زبان استاندارد است و مردم سعی می‌کنند آن را تقلید کنند.

در ادبیات هم بنابه انواع ادبی نرم‌های متفاوتی است: زبان عرفانی، زبان حماسی، زبان غزل، زبان قصیده...

مسألهٔ دیگر این است که آیا نرم فقط در زبان است یا نرم‌های فکری هم داریم؟ در سبک ادبی به طور کلی یک نرم این است که بین اشیا بر اثر مجاورت (مجاز) یا شباهت (استعاره) آن‌ها اشتباه کنند و مثلاً به جای موی سر، سر و به جای شجاع، شیر بگویند. چون نرم‌های فکری در نرم‌های زبانی متجلّی می‌شوند، به جای ورود در مسائل فکری معمولاً مسائل زبانی را مطرح می‌کنند و مثلاً می‌گویند یکی از نرم‌های سبک ادبی استفاده از مجاز و استعاره است. امّا من ترجیح می‌دهم که در سبک‌شناسی نرم‌های فکری را هم در نظر داشته باشم. گاهی شاعران در سنن ادبی یا تلمیحات تصرفاتی می‌کنند. معشوق در تغزل قصاید مقام پستی دارد، عرفان اولیه در آثار امثال سنائی و نظامی و خاقانی با شرع و اخلاق درآمیخته است. در شعر سبک خراسانی سخن گفتن از معشوق مذکر امری طبیعی است. نرم شعر مکتب وقوع اصلاً سخن گفتن از معشوق مذکر است و گاهی توجه به این نرم‌ها

جهت تشخیص سبک دوره آسان‌تر از توجه به مسائل زبانی است.

برای تشخیص سبک فردی باید جنبه‌های مختلف نرم دوره مشخّص شود. همان‌طور که گفتیم نرم فقط نرم‌های زبانی نیست، امّا معمولاً در سبک‌شناسی نرم‌های زبانی اهمیت بیشتری دارد. هوف Hough می‌گوید: سبک فردی نویسنده را باید با مقایسهٔ نوشتهٔ او با زبان عادی و رایج دوره‌اش به دست آورد[۱۶]. حداقل این است که باید به فرق‌های متن با نرم‌های مکتب (مثلاً مکتب خراسانی که مسامحةً سبک خراسانی می‌گوئیم) توجه داشت.

سعدی می‌گوید: «مشک آن است که ببوید نه آن که عطار بگوید». ببوید در اینجا به معنی عطر بدهد است یعنی فعل لازم است که نسبت به نرم فارسی امروز انحراف دارد. امّا آیا این مختصّهٔ نثر سعدی است؟ مسلماً خیر، این یکی از مختصات زبان قدیم فارسی است. پس همان‌طور که قبلاً اشاره شد سنجش متون با زبان امروز فارسی غالباً ما را به مختصات سبکی یک دوره می‌رساند نه سبک فردی. البته بعید نیست که برخی از آن مختصات مربوط به سبک فردی هم باشند. همان‌طور که گفتیم مطالعهٔ سبک فردی مربوط به وقتی است که سبک‌های دوره را شناخته باشیم.

لئو اسپیتزر سبک‌شناس آلمانی و گورو (Guiraud) سبک‌شناس فرانسوی هم نرم را زبان رایج عصر خود (Current Language) می‌گرفتند. امّا برخی از سبک‌شناسان مثلاً ژان کوهن Jean Cohen نرم را به مناسبت متن مورد مطالعه انتخاب می‌کردند. او در مطالعهٔ اشعار سمبولیست‌های قرن نوزدهم، نثر نویسندگان قرن نوزده را نرم قرار داد[۱۷].

ما در سبک‌شناسی ادبی، هرچند نرم را زبان ادبی امروز قرار می‌دهیم، اما به هر حال به طور تقریبی از نرم‌های زبانی و فکری و ادبی دوره‌های مختلف غافل نیستیم.

آمدم در کربلا تا بهترین برنامه را اجرا کنم
آمدم با خون سرخ خود شهادت‌نامه را امضا کنم

اجرا کردن و امضا کردن با نرم زبان امروز فارسی منافات ندارد امّا با توجه به زبان سنتی غزل فارسی، انحراف از نرم دارد.

سرنوشت جنگ را در جبهه تعیین می‌کنیم
ما نبرد بی‌امان با خصم بی‌دین می‌کنیم

زبان این شعر جدید است. تعیین کردن سرنوشت و واژهٔ جبهه در زبان ادبی کهن معمول نبوده است.

به هر حال در بررسی هر متن (text) باید زمینه و قرائن و امارات (context) را هم در نظر داشت. یک واژه یا تعبیر ممکن است جائی وجه سبکی داشته باشد و در جای دیگر بی‌رنگ و خنثی باشد.

در صفحات پیش در ضمن بحث از عدول‌های هنری، سخن از فورگراندینگ پیش آمد. اصل این اصطلاح از مکتب زبانشناسی پراگ است. آنان در این مفهوم واژهٔ aktualisace را به کار می‌بردند. گاروین Garvin آن را در انگلیسی به foregrounding ترجمه کرد لابد به قیاس background (زمینه و دورنما). «باک‌گراند» طرح و الگوی عادی زبان است. فورگراندینگ تشخص و برجستگی و بیرون‌آمدگی و تظاهر و نمود زبانی در این الگوی متعارف است.

یکی از اولین رؤسای مکتب پراگ که سبک را انحراف از هنجار اعلام کرد جان موکارُوسکی Jan Mukarovsky بود. او در حدود سال ۱۹۳۰ سبک را به فورگراندینگ تعریف کرد. به نظر او زبان روزمرّه و عادی، روان (automatize) و عرفی (conventionalize) است به طوری که به‌کاربرنده از زیبائی‌های آن غافل است. در شعر (ادبیات) زبان de-automatize می‌شود یعنی در روانی آن مکث و وقفه ایجاد می‌شود و این به سبب آن است که در زبان foreground یعنی برجستگی و بیرون‌زدگی پیش می‌آید. به عبارت دیگر زبان ادبی از زبان عادی روزمره انحراف پیدا می‌کند. پس کنش و نقش (function) زبان ادبی در مکتب زبانشناسی پراگ، در ایجاد فورگراندینگ و مکث در روانی de-automatization کلام است. لغات و عبارات غریب و غیرمنتظَر از روانی کلام ـ که خاص زبان عادی است ـ می‌کاهند و قدرت پیش‌بینی کلمه یا کلمات بعدی را کم می‌کنند و خواننده مجبور به مکث و تأمل در زبان و در نتیجه وقوف به جنبه‌های هنری آن می‌شود.

(این مسأله در یک تعبیر کلی فقط خاص ادبیات نیست و به همهٔ هنرها قابل تعمیم است: ممکن است سال‌ها در بشقابی غذا خورده باشیم و متوجّهٔ نقش هنری متن آن نشده باشیم، آن لحظه‌یی که قاشق و چنگال دردست ما سرگردان می‌ماند و هاج و واج در نقش‌های هنری بشقاب خیره می‌شویم، آن لحظهٔ مکث، لحظهٔ وقوف به هنر است. سال‌ها از کنار عمارتی رد می‌شویم امّا به نقش هنری سردر آن توجه نداریم. آن لحظهٔ مکث و تماشا، لحظهٔ شروع درک هنری است.)

در نئوفرمالیسم هم که به سبب آراء افرادی چون رمان یاکوبسون در نقد ادبی و

زبانشناسی شهرتی دارد با چنین نقطه‌نظرهائی مواجهیم. آنان می‌گویند ادبیات عرصهٔ زندگی واقعی و حقایق متعارف نیست. آن چه شعری و بلاغی و به اصطلاح poetic است اولاً انحراف از زبان معمولی پیش‌پاافتادهٔ متبذل و ثانیاً استفاده از آزادی‌های هنری است. بدین‌ترتیب به اعتقاد آنان شعر ساختن است نه سرودن یا نوشتن.

شکلووسکی هم در این زمینه بحثی موسوم به غریب‌سازی یا مشکل‌سازی دارد. (making difficult, making strange) به این معنی که خروج از هنجار، زبان شعر را غریب می‌سازد.

ابزارهای موجد مکث در روانی و برجستگی زبانی (Foregrounding devices) در هر شاعری کم و بیش فرق می‌کند. در الیوت عبارت است از وزن، تکرار، لغات قدیمی و ناآشنا که هرچند ممکن است در زبان شعری عادی به نظر رسند امّا زبان متعارف را de-automatize می‌کنند[۱۸]. در منوچهری این عوامل عبارتند از لغات مهجور عربی مخصوصاً در محل قافیه، اسامی متعدد گل‌ها و پرده‌های موسیقی که دیگر امروزه برای ما آشنا نیستند، اسامی شاعران قدیم ایران و عرب (که القاکنندهٔ نوعی بدویت سحّار است)...

بدین ترتیب خوانندگان بی‌شک توجه یافته‌اند که ما در سبک‌شناسی با دو نوع عدول و انحراف سروکار داریم. یکی انحرافات سادهٔ زبانی که جنبهٔ هنری ندارند و صرفاً از دید زبانشناسه مورد توجه‌اند:

سواران ترکان تنی هفت هشت بر آن دشت نخجیر گه برگذشت

فردوسی

بین صفت و موصوف مطابقه آورده است (سواران ترکان)، معدود را بر عدد مقدم داشته است (تنی هفت هشت)، برای فاعل جمع فعل مفرد آورده است (بر گذشت) حال آن که در بیت بعد (تن رخش دیدند در مرغزار...) فعل جمع است.

دیگر انحرافات و عدول‌های هنری که صرفاً از دید بلاغی مورد توجه‌اند و اهمیت آن‌ها به مراتب از آن نوع اول بیشتر است و نوعاً از قبیل مجاز و استعاره هستند که بحث آن‌ها در شرح فورگراندینگ گذشت و در سبک‌شناسی ادبی نقش اول را دارند.

سبک‌شناسان انگلیسی زبان در این زمینه معمولاً از اشعار ای.ای.کمینگز (e.e.cummings) شاعر معاصر امریکائی مثال می‌زنند زیرا یکی از مختصات اصلی سبک او کثرت این‌گونه برجسته‌سازی‌های بلاغی است:

i am going to utter a tree

برآنم که درختی را ادا کنم.

حال آن که ادا کردن فقط برای Word یا Sentence متعارف است. این پاره از یکی از مصراع‌های او در غالب کتب جدید سبک‌شناسی نقل شده است:

he danced his did

اوکردش[۱۹] را رقصید

الگین می‌نویسد که هرچند ظاهر این جمله با جمله‌هایی نظیر he launched his boat (قایقش را به آب انداخت) یا he cooked his lunch (ناهارش را پخت) همساخت است امّا هیچ تحلیلی به ما اجازه نمی‌دهد که چنین جمله‌یی در انگلیسی بسازیم[۲۰].

دیگر از شاعران معروف غرب در این زمینه دایلن تامس Dylen thomas است. جائی می‌گوید:

all the sun long

به همهٔ درازای خورشید

a grief ago

یک اندوه قبل

and farmyards away

و کشتزارها دور

در هر مصراع آن یک برجستگی زبانی است. زبانشناسان بسیاری در مورد آن بحث کرده‌اند. از جمله لوین Levin این شعر (و آن شعر کمینگز he danced) را تجزیه و تحلیل کرد و اعلام داشت که گرامر انگلیسی اجازهٔ ساخت چنین جملاتی را نمی‌دهد.

البته سطر دوم این شعر از سطر اول کمتر غیر دستوری[۲۱] است و می‌توان برای آن مشابهاتی یافت[۲۲]. تقریباً نظیر آن در شعرهای سبک هندی دیده می‌شود که شاعر در determiner (صفت در معنای کلی: قید مکان، زمان، مقدار...) تصرف می‌کند:

تا چند در سفینه توان بود تخته‌بند
چون موج یک سراسر عمّانم آرزوست
تا خنده بر بساط فریب جهان کنیم
چون صبح یک دهان لب خندانم آرزوست

صائب

با این همه باید توجه داشت که چه بسا کلام‌های ادبی که در آن‌ها هیچ‌گونه انحرافی (مخصوصاً زبانی) از نرم مشاهده نمی‌شود. در ادبیات انگلیسی در این زمینه می‌توان از رابرت فراست و در ادبیات ما از سعدی نمونه آورد. هالیدی

Halliday زبانشناس معروف نشان داده است که بسیاری از نوشته‌های بدون انحراف دارای ارزش سبکی و در عوض بسیاری از نوشته‌های انحراف‌دار از نظر سبکی فاقد ارزشند[۲۳].

نظر ریفاتر دربارهٔ نُرم

کسانی چون شارل بالی و پیروان مکتب سبک‌شناسی توصیفی (که بعداً خواهید خواند) از قبیل ماروزو (Marouzeau) و کرسو (Cressot) انحراف را از دستور زبان رسمی و زبان عادی مردم (زبان معیار) اندازه می‌گیرند. امّا چنان که قبلاً اشاره شد همهٔ سبک‌شناسان این را قبول ندارند و حتی در همین عصر ما تدروف باز این مسألهٔ قدیمی را مطرح کرده است که انحراف نسبت به چه چیزی انحراف است؟

یکی از این معترضان ریفاتر Riffater ساختگرای معروف است که می‌گوید نباید به معیارهای خارج از متن متوسّل شویم بلکه باید معیار را از درون خود متن استخراج کرد. معیار به نظر او بافت خود متن است و هرچه با این بافت ناهمخوان باشد و از روال آن عدول و خروج داشته باشد پدیده و مختصّهٔ سبکی است و یا به اصطلاح انگیزهٔ سبکی دارد. به اصطلاح او «خلاف انتظار»ها یا انتظارات برنیامده Defeated expectancy انگیزهٔ سبکی دارد یا مختصّهٔ سبکی است. مثلاً در متون قدیم ما که در آوردن «را» صرفه‌جوئی می‌کردند و بافت کلام بیانگر اقتصاد در مصرف «را» است، استعمال بیش از حدّ انتظار آن باید انگیزهٔ سبکی داشته باشد. امّا این نرم از خود متن باید استخراج شود، مثلاً نمی‌توان گفت که امروزه که آوردن «را» بعد از مفعول امری رایج است، یکی از مختصات سبکی بوف کور نیاوردن آن است، چون این معیار از بیرون از متن بوف کور أخذ شده است (و این روش شارل بالی است).

البته این دو روش گاهی با هم منطبق می‌شوند، مثلاً آوردن «همی» در یک نوشتهٔ امروزی هم از دیدگاه بالی و پیروان او خروج از نرم است و هم از نظر ریفاتر خلاف انتظار محسوب می‌شود. هرچند کشف معیار به شیوهٔ ریفاتر مشکل‌تر از شیوهٔ بالی (معیار قرار دادن زبان عادی و متعارف) است امّا این امتیاز را دارد که با خود متن همراه است، با هر متنی فرق می‌کند و همیشه تناسب کافی با متن را داراست.

«خلاف انتظار» ریفاتر با ایجاد تعجب و شگفتی همراه است و پیش‌بینی خواننده را غلط از آب درمی‌آورد. وقتی در سهراب سپهری می‌خوانیم: «چای را خوردیم روی سبزه‌زار میز» با یک پدیدهٔ سبکی مواجهیم، میز خلاف انتظار است و

بعد از سبزه‌زار قابل پیش‌بینی نیست. در محور همنشینی زبان عادی فارسی میز بعد از سبزه‌زار غیرطبیعی است. امّا در اینجا اشکالی به نظر می‌رسد در شعرهای «ما هیچ ما نگاه» که پر از اینگونه انحراف‌هاست (دقیقه‌های مشجر، گنجشک محض...) معیار درون متن انتظار این‌گونه انحراف‌هاست و اگر جائی با چنین مواردی برخورد نکنیم خلاف انتظار است، آیا در این صورت باید تکیه سبکی را بر این خلاف انتظارها (که در زبان عادی طبیعی است) بگذاریم یا بر آن انحراف‌ها که به لحاظ خود متن عادی (معیار) است؟ از نظر ریفاتر هرگونه انقطاعی در یکنواختی متن پدیدهٔ سبکی است. به نظر نمی‌رسد که این سخن درست باشد مگر آن که بگوئیم راهی است که از آن طریق متوجه یکنواختی متن (که سبک آنجاست) بشویم.

اشکال دیگر این است که همیشه این خلاف انتظارها را نمی‌توان مختصّهٔ سبکی محسوب داشت. سهراب سپهری در چاپ اول شعر «دوست» می‌گوید:

و مهربانی را
به سمت ما هُل داد

هل دادن که اصطلاحی عامیانه است در زبان فصیح و بلیغ سپهری خلاف انتظار است و ربطی هم به سبک او ندارد و به همین دلیل بعدها آن را به «کوچاند» تغییر داد.

همین‌طور در طرزی افشار به حساب ریفاتر معیاری که از درون متن برمی‌آید بسامد بالای مصادر جعلی و مضحک (پلنگیدن، مکیدن...) است و آن جا که چنین مصادری دیده نشود انقطاع از یکنواختی است و پدیدهٔ سبکی است (قطع نظر از مسألهٔ ارزش)، حال آن که درست برعکس سبک را باید در آن یکنواختی جُست و به انحراف‌ها یا انقطاع‌ها وقعی ننهاد.

به نظر من انحراف خروج از روال‌های متعارف (امّا متعدد) گفتار Parole است و در مقام تمثیل سرک کشیدن آگاهانه (عمدی) رهگذر به کوچه‌پس‌کوچه‌های پیچ‌درپیچ و تاریک زبان Langue است و حتی ممکن است ناآگاهانه (مثلاً از روی مستی یا سرگیجهٔ رهگذر) باشد، امّا به هر حال همین منحرف شدن از صراط مستقیم متعارف است که جلب‌نظر می‌کند. از سوی دیگر در راه عادی جز دیده‌های مکرّر نیست و اگر تازگی‌یی باشد در آن زوایا و اعوجاج‌ها و انحراف‌های رازناک است.

پانوشت‌ها

۱ ـ چنان که در اقبال‌نامه قبل از آغاز ساقی‌نامه گوید:

وگـرنه بـه یـزدان کـه تـا بـوده‌ام　　　بـه مـی دامـن لب نیـالوده‌ام

گـر از مـی‌شدم هـرگز آلوده‌کـام　　　حلال خدای است بـر مـن حـرام

۲ ـ رک:

A Handbook of critical approaches to Literature, Guerin/ Labor/ Morgan/ Willingham, P.328

۳ ـ بدیهی است که انسان می‌تواند لال هم باشد حال آن که در این تعریف خللی وارد نمی‌شود. بحث بر سر شأنیت است. به قول فلاسفه شأن انسان اندیشیدن و سخن گفتن است.

۴ ـ مثل دیدن در فارسی یا to see در انگلیسی که هم به معنی فهمیدن و هم دیدن است یا to speak در انگلیسی که سخن گفتن همراه با فهمیدن است، حال آن که مثلاً prounance فقط به معنی اداکردن است.

۵ ـ معنی‌شناسی، منصور اختیار، دانشگاه تهران، ۱۳۴۸، ص ۲۲۱

۶ ـ البته در زبان واحدهائی است که نه‌تنها مابازاء خارجی بلکه مابازاء ذهنی هم ندارند مانند حرف اضافهٔ «از». در علم اصول که در مبحث الفاظ و دلالت موشکافی‌ها دارد از این نکته یاد شده است و گفته‌اند که برخی از حروف اضافه فقط «معنای حرفی» دارند (در مقابل معنای اسمی) یعنی در عالم ذهن وجود مستقل ندارند.

۷ ـ Linguistics for students of Literature, Elizabeth Closs Traugott/Mary Louise Pratt, Harcourt Brace Jovanovich, inc, 1980

۸ ـ Edward Sapir (۱۹۳۶-۱۸۸۴) زبانشناس ساختگرای آمریکائی معتقد بود که حتی فونیم (واک) را هم می‌توان از نظر روانشناسی مطالعه کرد. به اعتقاد او ساخت زبان مبتنی بر ساخت و طرح‌های روانی است. کتاب او موسوم به Language که در سال ۱۹۲۱ منتشر شد باعث سروصدای بسیار شد.

برطبق نظریهٔ ساپیر-ورف اندیشه مردم برمبنای الگوی زبانی ایشان است و بیرون از آن الگو ادراکی صورت نمی‌گیرد.

۹ ـ سیری در زبانشناسی، جان.تی.واترمن، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، ۱۳۴۷، ص ۱۰۴

۱۰ ـ مثلاً ویلیام لاباو W.Labov محقق جامعه‌شناسی زبان می‌گوید «وضع اجتماعی نیرومندترین عامل تعیین‌کنندهٔ رفتار کلامی است» رک: زبانشناسی چیست، سوزت هیدن الگین، ترجمهٔ دکتر ضیا حسینی، ص ۸۰

یا ا.ترندلنبرگ A.Trendelenberg فیلسوف آلمانی قرن نوزدهم می‌گوید: اگر زبان ارسطو چینی بود نه یونانی، بی‌شک علم منطق را به نحو دیگری تدوین می‌کرد! بلومفیلد هم تأکید دارد که بین زبان و منطق و روانشناسی ارتباط است.

۱۱ ـ فیه‌مافیه، مولوی، مصحح بدیع‌الزمان فروزانفر، امیرکبیر، چاپ دوم، ۱۳۴۸، ص ۱۹۶

۱۲ ـ کسی که خاکستر اجاقش زیاد است زیاد آشپزی می‌کند و این نشانهٔ رفت و آمد زیاد در خانهٔ اوست. کسی که سگش ترسوست به این معنی است که سگ آیندگان و روندگان بسیاری را می‌بیند و لذا آموخته شده است و پارس نمی‌کند. کسی که بچه شتر او لاغر است اشاره به این است که او شیر شتر مادر را به مصرف مهمانان می‌رساند و از این رو برای تغذیه بچه شتر شیر کافی نمی‌گذارد.

۱۳ ـ این قسمت در شاهنامه چاپ ژول مول (ج ۵ ص ۴۵) حدود ۱۱۹ بیت و در شرفنامهٔ چاپ وحید حدود ۲۲۲ بیت یعنی تقریباً دو برابر است.

۱۴ ـ گرشاسپنامه، اسدی طوسی، مصحح حبیب یغمائی، طهوری، چاپ دوم، ۱۳۵۴

۱۵ ـ شاهنامه، چاپ مسکو، ۱۹۶۶

۱۶ ـ Style and Stylistics, Graham Hough, London, Routledge & Kegan Paul, 1969, P.44

۱۷ ـ رک چاتمن، ص ۳۱ (مقالهٔ تدروف)

۱۸ ـ Linguistics for students of Literature, P.31

۱۹ ـ در کتابی که اکنون به یاد ندارم did را به گذشته تفسیر کرده بودند: او گذشته‌اش را رقصید.

۲۰ ـ زبانشناسی چیست، سوزت هیدن الگین، ص ۸۹

۲۱ ـ grammaticalness اندازهٔ دستوری بودن. این اصطلاح را برای طرح این مباحث جعل کرده‌اند.

۲۲ ـ From Linguistics to Literature, P.23, 25

۲۳ ـ رک تفسیر سیمور چاتمن Seymour Chatman از سخنرانی تدروف Tzvetan Todorov در ص ۴۱ کتاب چاتمن.

تمرینات

۱ ـ دو مرثیه زیر از فردوسی و خاقانی را که در مرگ پسر سروده‌اند با هم مقایسه کنید:

مرا سال بگذشت بر شصت و پنج
نه نیکو بود گر بیازم به گنج

مگر بهره برگیرم از پند خویش
براندیشم از مرگ فرزند خویش

مرا بود نوبت برفت آن جوان
ز دردش منم چون تن بی‌روان

* * *

شتابم همی تا مگر یابمش
چو یابم به بیغاره بشتابمش

که نوبت مرا بود بی‌کام من
چرا رفتی و بردی آرام من؟

ز بدها تو بودی مرا دستگیر
چرا چاره جستی ز همراه پیر

مگر همرهان جوان یافتی
که از پیش من تیز بشتافتی

* * *

جوان‌را چوشدسال بر سی‌و هفت
نه بر آرزو یافت گیتی برفت

همی بود همواره با من درشت
برآشفت و یکباره بنمود پشت

برفت و غم و رنجش ایدر بماند
دل و دیدهٔ من به خون درنشاند

کنون او سوی روشنایی رسید
پدر را همی جای خواهد گزید

برآمد چنین روزگار دراز
کزان همرهان کس نگشتند باز

همانا مرا چشم دارد همی
ز دیر آمدن خشم دارد همی

* * *

ورا سال سی بدمرا شست و هفت
نپرسید زین پیر و تنها برفت

وی اندر شتاب و من اندر درنگ
ز کردارها تا چه آید به چنگ!

جلد نهم، چاپ مسکو، ص ۱۳۸

صبحگاهی سرخوناب جگر بگشایید
ژاله صبحدم از نرگس تر بگشایید

دانه دانه گهر اشک ببارید چنانک
گره رشتهٔ تسبیح ز سر بگشایید

سیل خون از جگر آرید سوی بام دماغ
ناودان مژه را راه گذر بگشایید

چون سیاهی عنب ـ کاب دهد سرخ ـ شما
سرخی خون ز سیاهی بصر بگشایید

برق خون کز مژه بر لب زد و لب آبله کرد
زمهریری ز لب آبله‌ور بگشایید

به وفای دل من، ناله برآرید، چنانک
چنبر این فلک شعوده‌گر بگشایید

چون دوشش جمع برآیید چو یاران مسیح
بر من این ششدر ایام مگر بگشایید

دل کبود است چو نیل فلک، ار بتوانید
بام خمخانهٔ نیلی به تبر بگشایید

به جهان پشت مبندید و به یک صدمهٔ آه
مهرهٔ پشت جهان یک ز دگر بگشایید

گریه گر سوی مژه راه نداند، مژه را
ره سوی گریه ـ کز او نیست گذر ـ بگشایید

به غم تازه شمایید مرا یار کهن
سر این بار غم عمر شکر بگشایید

آگهید از رگ جانم که چه خون می‌ریزد
خون ز رگ‌های دل وسوسه‌گر بگشایید

خواب بد دیدم وز بوی خطرناکی خواب
نیک بدرنگ شدم، بند خطر بگشایید

آتشی دیدم کو باغ مرا سوخت به خواب
گر ندانید که تعبیر کنید آتش و باغ
آری آتش اجل و باغ ببر فرزند است
نازنینان‌منا، مُرد چراغ دل من
خبر مرگ جگرگوشهٔ من گوش کنید
گلشن آتش بزنید و ز سر گلبن و شاخ
بلبل نغمه‌گر از باغ طرب شد به سفر
در دارالکتب و بام دبستان بکنید
سرانگشت قلمزن چو قلم بشکافید
مادر ار شد قلم و لوح و دواتش بشکست
من رسالات و دواوین و کتب سوخته‌ام

سرّ آن آتش و آن باغ ببر بگشایید
رمز تعبیر ز آیات و سُوَر بگشایید
رفت فرزند، شما زیور و فر بگشایید
همچو شمع از مژه، خوناب جگر بگشایید
شد جگر، چشمهٔ خون، چشم عِبر بگشایید
نارسیده گل و ناپخته ثمر بگشایید
گوش بر نوحهٔ زاغان به حضر بگشایید
بر نظاره ز در و بام مقر بگشایید
بن اجزای مقامات و سمر بگشایید
خون بگریید، چو بر هر سه نظر بگشایید
دیدهٔ بینش این حالِ ضرر بگشایید

از مطلع اوّل قصیدهٔ ترنّم المُصاب

فصل سوم

مفاهیم سبک

مقدّمه

در سبک‌شناسی وقتی واژهٔ «سبک» به کار می‌رود مقصود از آن ممکن است یکی از سه مفهوم زیر باشد:

۱ ـ سبک دوره: یعنی سبک کم و بیش مشترک و شبیه آثار یک دورهٔ خاص. مثلاً در قرون سوم و چهارم و پنجم سبک آثار ادبی از جهات متعددی به هم شبیه است. به سبک رایج در این دوره، سبک خراسانی می‌گویند.

به عبارت دیگر در آثار یک دورهٔ مشخّص تاریخی، نوعی وحدت و زمینهٔ مشترک لفظی و معنوی و ادبی دیده می‌شود که در آثار دوره‌های دیگر یا کمرنگ‌تر است و یا اصلاً نیست. مثلاً در زبان قدیم ادبیات فارسی (تا حدود قرن هفتم) هرجا صحبت از شرط است در آخر فعل شرط و فعل جواب شرط یائی آمده است:

گربهٔ مسکین اگر پر داشتی　　　تخم گنجشگ از زمین برداشتی

سعدی

۲ ـ سبک شخصی: یعنی سبک خاص یک شاعر یا نویسنده که اثر او را از هر اثر دیگری متمایز می‌کند.

لازم به توضیح نیست که در عالم هنر، همه صاحب سبک فردی نیستند یعنی بسامد مختصات و ویژگی‌های سبک‌آفرین در آثار آنان آن‌قدر نیست که باعث تشخّص فردی شود.

۳ ـ سبک ادبی: هر علم و نظام و هنری سبک خاص خود را دارد، مثلاً سبک آثار علمی (یعنی بینش و زبان آن) از سبک آثار ادبی متمایز است و همین‌طور بین سبک تاریخی و مذهبی تفاوت است. یکی از سبک‌ها سبک ادبی است. در بحث سبک ادبی از سبک مخصوص آثار ادبی در مقیاس جهانی سخن می‌رود.

به عبارت دیگر سبک ادبی در مقابل سبک‌های دیگر مثلاً سبک علمی یا

مذهبی یا حقوقی یا تاریخی قرار دارد. بحث این است که چه مختصاتی اثری را ادبی می‌کند. معمولاً در تمیز فصول ممیّز اثر ادبی آن را با گفتار عادی می‌سنجند. شاعران به جای آن که بگویند صبح خورشید درآمد از الفاظ دیگری استفاده می‌کنند و جمله‌یی می‌آفرینند که در زبان گفتار مرسوم نیست: سحر چون خسرو خاور علم بر کوهساران زد (حافظ).

بدین ترتیب می‌توان گفت که اهداف سبک‌شناسی عبارت است از:

۱ - تشخیص سبک دوره‌های مختلف ادبیات و تعیین مختصات سبکی هر دوره. این قسمت بیشتر جنبهٔ تاریخ ادبیات دارد و معمولاً در سطوح مقدّماتی سبک‌شناسی، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۲ - تعیین سبک فردی نویسندگان و شاعران بزرگ که مربوط به مراحل عالی سبک‌شناسی است.

۳ - تشخیص سبک ادبی و تعیین مختصات آن در مقایسه با سبک‌های دیگر، مخصوصاً سبک گفتار عادی و روزمره. این بحث علاوه بر سبک‌شناسی در نقد ادبی و نظریهٔ ادبیات هم مطرح است.

به عبارت دیگر وقتی از سبک‌شناسی ادبی سخن می‌گوئیم اولاً باید بدانیم به کدام آثار، آثار ادبی اطلاق می‌شود؟ و ثانیاً این آثار ادبی در هر دوره چه وضعی دارند؟ و ثالثاً در یک دوره خاص که آثار ادبی کم و بیش شبیه به هم هستند اثر کدام هنرمند با هنرمندان دیگر تفاوت‌های برجستهٔ هنری دارد؟ اینک در مورد هر یک از سه مفهوم فوق، جداگانه بحث می‌کنیم:

سبک دوره (Peroid Style)

هنگامی که آثار یک دورهٔ زمانی خاص را بررسی می‌کنیم، هم به لحاظ معنی و هم به لحاظ زبان و هم به لحاظ مسائل بلاغی، متوجه وجوه مشترکی بین آن‌ها می‌شویم که مجموعاً آثار آن دوره را از آثار دوره‌های دیگر متمایز می‌کند. این وجوه مشترک و یا به عبارت دیگر عوامل متمایزکننده، مختصات (features) نرم (norm) آن دوره و یا به اصطلاح سبک آن دوره را مشخّص می‌کند. بدین ترتیب متون ادبی در دوره‌های معینی دارای وجوه مشترکی هستند. در دوره‌های بعد بسامد آن وجوه دچار تغییر می‌شود و مختصات متکرّر دیگری نمایان می‌شود.

مثلاً اگر شعر فارسی را از آغاز مطالعه کنیم متوجه می‌شویم که در آثار قرون

سوم و چهارم و پنجم وجوه شباهت بسیاری است. به لحاظ زبان به جای در بیشتر «اندر» به کار می‌رود یا به جای می از «همی» استفاده می‌شود. در جملات شرطی به آخر فعل «ی» اضافه می‌کنند. بر سر فعل ماضی گاهی «ب» می‌آورند و بر سر فعل امر نمی‌آورند. از نظر فکری غالباً با بیرون پدیده‌ها و سطح اشیاء و امور سروکار دارند و وارد عوالم درونی و باطنی نمی‌شوند. به عبارت دیگر دید آنان آفاقی و عینی (objective) است تا انفسی و ذهنی (subjective). از نظر ادبی بسآمد صنایع بدیعی بالا نیست. قوالب بیشتر قصیده و قطعه است.

همین‌طور در شعر قرون هفتم و هشتم و نهم وجوه مشترک خاصی است. به سبک این دوره، سبک عراقی می‌گویند. در سبک عراقی غزل به جای قصیده رایج است. شعر درونگرا می‌شود و بارزترین نمود این درونگرائی یا مختصّهٔ فکری در این دوره، عرفان است. صنایع بدیعی رواج می‌یابد و بر نفوذ لغات عربی افزوده می‌گردد. اشاره به معارف اسلامی گسترده‌تر می‌شود.

در قرون یازده و دوازده سبک دیگری پدید می‌آید که به آن سبک هندی می‌گویند. در سبک هندی تکیه بر تک‌بیت‌هاست که با نخی از قافیه و ردیف ظاهراً به هم مربوط شده‌اند. بین دو مصراع موازنهٔ معنوی است و معقولی به محسوسی تشبیه شده است. زبان این دوره کلاً با زبان ادبی قدیم متفاوت است و در آن عناصر متعددی از زبان مردم عصر راه یافته است.

شعر قرن سیزدهم، در قصیده همان مختصات سبک خراسانی و در غزل همان مختصات سبک عراقی را دارد. به این دوره، دورهٔ بازگشت می‌گویند.

در دوران جدید مختصات لفظی و معنوی و ادبی شعر دوباره تغییر کرده است. به سبک این دوره، سبک نو می‌گویند. افکار و احساسات تازه‌یی مطرح شده است و در قالب شعر تغییراتی رخ داده است.

عمده‌ترین عامل تغییر سبک، تغییر و تحولات اجتماعی است که باعث تغییر زندگی و بینش و در نتیجه ادبیات می‌شود. مثلاً هنگامی که غزنویان از سلجوقیان شکست خوردند و فرهنگ مشرق ایران (خراسان) به نواحی مرکزی ایران رسید، سبک نظم و نثر فارسی عوض شد. مرحوم ملک‌الشعراء بهار در مطاوی کتاب ارزندهٔ خود در سبک‌شناسی، کوشش کرده است عوامل اجتماعی (سیاسی) مؤثر در تغییر سبک‌ها را حتی‌المقدور توضیح دهد. در کتاب‌های تاریخ ادبیات هم مواد کافی برای دریافت تأثیر تغییرات اجتماعی در تحول سبک‌های دوره وجود دارد.

از این رو باید توجه داشت که همواره بین سبک دو دوره، یک دورهٔ سبکی

بینابین یا حدواسط وجود دارد. زیرا باید نسل‌های قبلی کاملاً از بین بروند و نسل جدید پرورده شود و این حداقل حدود نیم قرن طول می‌کشد. در آثار آخرین گویندگان نسل قبلی نشانه‌های متعددی از مختصات سبک بعدی است. مثلاً قرن ششم چنین وضعی دارد. در این قرن هم شاعرانی هستند که به سبک خراسانی شعر می‌گویند و هم شاعرانی که شعرشان به سبک عراقی نزدیک است. در این قرن یک مکتب شعری دیگر در شمال غربی ایران دایر است که به آن سبک آذربایجانی می‌گویند. سبک آذربایجانی علاوه بر مختصات خاص خود، مختصاتی از سبک خراسانی و عراقی را هم دارد.

به هر حال در آثار دوره‌های بینابین، هم مختصات عمدهٔ سبک قبلی و هم طلیعهٔ مختصات سبک بعدی هویداست. مثلاً در قرن ششم شاعران هم قصیده دارند و هم غزل.

هم‌چنین قرن دهم دورهٔ بینابین سبک عراقی و هندی است. غزل این دوره، غزل حدواسط است (غزل بابافغانی). مکتب وقوع و واسوخت در این دوره، کوشش‌هائی است برای کنار نهادن سبک قبلی و رسیدن به سبکی جدید.

در نثر هم سبک کلی هر دوره با سبک کلّی دوره‌های بعد متفاوت است. در قرون آغازین (سوم و چهارم و پنجم) نثر، مرسل یعنی ساده است و در قرون ششم و هفتم، مصنوع و فنی می‌شود. بین این دو سبک (اواخر قرن پنجم و اوایل ششم) سبک بینابینی است مثل نثر بیهقی که نه کاملاً مرسل است و نه کاملاً فنی.

برای بدست آوردن نرم یک دوره، متون مختلفی را با نرم‌های دورهٔ خود می‌سنجیم. مثلاً در سطح زبانی در این بیت رودکی چنین تفاوت‌هائی می‌بینیم:

شبْ زمستان بود و کپّی سرد یافت   کرمک شبتاب ناگاهان بتافت

شب زمستان به فک اضافه به جای شبِ زمستان از زبان امروز فارسی عدول دارد. کپی به جای میمون امروزه به کار نمی‌رود (آرکائیسم یا کهنه‌گرائی). سرد یافتن به جای احساس سرما کردن امروزه مستعمل نیست. کاف تصغیر یا تحبیب در کرمک شبتاب امروزه بسامد کمی دارد. ناگاهان (استفاده از لغت به صورت اصلی و غیر مخفف) به جای ناگهان و تافتن به جای تابیدن... جلب نظر می‌کنند.

اگر متون دیگری از همین دوره را نیز مورد بررسی قرار دهیم می‌بینیم که این مختصات در آن‌ها هم دیده می‌شود. امّا در دوره‌های دیگر از بسامد آن‌ها کاسته می‌شود و در عوض مختصات دیگری پیدا می‌شود. مثلاً این بیت از لغات عربی

خالی بود، حال آن که در دوره‌های بعد کمتر بیتی می‌توان یافت که به فارسی سره باشد.

علاوه بر نرم‌های زبانی، نرم‌های فکری و ادبی هم مهم است. در کتب سبک شناسی ما فقط بر روی مختصات سبک خراسانی یعنی آثار دورهٔ سامانی و غزنوی و سلجوقی تحقیق شده است، آن هم فقط مختصات زبانی. بسیاری از این مختصات را استاد بهار و دکتر محجوب و دکتر خانلری جمع‌آوری کرده‌اند و در مقدّمه برخی از کتب هم مختصات زبانی متن آن‌ها مورد بررسی قرار گرفته است.

در اینجا توجه به چند نکته ضروری است: بسیاری از این موارد اختلاف در حقیقت deviation نیستند، یعنی در عصر خود مطابق هنجار بوده‌اند. انحراف واقعی وقتی معلوم می‌شود که اثری را با نرم دورهٔ خودش بسنجیم. تازه در این صورت هم باید دانست که تمام انحرافات زبانی یا به طور کلی مختصات، ارزش سبکی و ادبی ندارند. به قول ریفاتر باید روی آن مختصاتی تکیه کرد که چشمگیر هستند و توجه را جلب می‌کنند مثل فورگراندینگ‌ها و مسائل بلاغی. امّا این‌ها در بررسی سبک شخصی مهم است وگرنه در بررسی سبک دوره، هر افتراقی قابل توجه است.

اگر مطالعهٔ ما Micro-context (زمینهٔ کوچک) باشد یعنی فقط یک شعر یا داستان کوتاه را بررسی کنیم، یا اگر بررسی ما Micro-stylistic (خرده سبک‌شناختی) باشد یعنی سبک را در جمله یا واحدهای کوچکتر از جمله بررسی کنیم به نتایج قابل توجه سبکی نخواهیم رسید، زیرا فقط متوجه تعداد معدودی افتراق می‌شویم. بررسی سبک‌شناختی وقتی کاملاً مفید فایده است که به صورت Macro-context (زمینهٔ بزرگ) باشد یعنی تمام یا غالب آثار یک هنرمند یا دوره یا نوع ادبی را بررسی کنیم و مختصات آن‌ها را به دست آوریم و یا حداقل Macro-stylistic (کلان سبک‌شناختی) باشد یعنی بررسی توالی قابل ملاحظه‌یی از جملات باشد.

اگر نُرم دوره را در مدّ نظر نداشته باشیم حداقل با دو نوع اشتباه مواجهیم:

۱ ـ خطر کاهش

به این معنی که بسیاری از ارزش‌های سبکی را متوجّه نخواهیم شد. ممکن است تازگی تشبیهات و استعاراتی را که امروزه برای ما عادی و کلیشه شده است درنیابیم و به طور کلی متوجه تازگی (نئولوژیسم) لغات و تعبیرات نشویم. این خطر

به قول اولمن کم و بیش اجتناب‌ناپذیر است[۱].

۲ـ خطر افزایش

ممکن است از خودمان معانی‌یی بر لغات حمل کنیم که مرسوم آن دوره نبوده است. مثلاً شوخ در قدیم به معنی امروزی آن به‌کار نمی‌رفته است. یا بی‌حفاظ به معنی بی‌وفا و نمک‌نشناس بوده است:

در چین طرّهٔ تو دل بی‌حفاظ من　　　هرگز نگفت مسکن مألوف یاد باد

حافظ

ما عجالةً در درس سبک‌شناسی (در جلدهای دوم و سوم) عمدةً به همین مفهوم سبک دوره می‌پردازیم یعنی دربارهٔ سبک‌های خراسانی و عراقی و هندی... در شعر و مرسل و مصنوع... در نثر سخن می‌گوئیم و چنان‌که قبلاً اشاره کردیم مطالعهٔ سبک شخصی دشوار و مربوط به مراحل عالی‌تر سبک‌شناسی است. سبک‌های دوره بیشتر مبین ذوق و سلیقه و متعارفات یک دوره است و برای پی بردن به ویژگی‌های ذهنی و زبانی گویندهٔ مخصوصی باید به بررسی سبک شخصی پرداخت.

همان‌طور که تقلید از سبک‌های فردی مرسوم است، گاهی ممکن است سبک دوره هم مورد تقلید قرارگیرد چنان که شاعران عصر قاجار به تقلید سبک دوره‌های غزنوی و سلجوقی (سبک خراسانی) پرداختند.

سبک شخصی یا فردی (Private style, Individual style)

در ضمن مطالعهٔ آثار یک دوره (سبک دوره) ممکن است به شاعر یا نویسنده‌یی برخورد کنیم که آثار او نسبت به همعصران خود یعنی آثار دیگر آن دوره متمایز باشد. در این‌گونه آثار معمولاً علاوه بر آن مختصات کلی مشترک فکری و زبانی و ادبی عصر، مختصات برسری ویژه‌یی هم به چشم می‌خورد که فقط مربوط به شاعر یا نویسندهٔ خاصی است و نهایةً آن اثر ادبی را از هر اثر ادبی دیگری مشخّص می‌کند. به اصطلاح اثر برخی امضادار یا چهره‌دار است، طنین مخصوص به خود دارد، می‌گوئیم سبک خاص خود را دارد، سبک شخصی دارد.

معنای حقیقی سبک در حقیقت همین سبک شخصی است. سبک شخصی مثل رنگ، در تمام زوایای تاروپود آثار یک هنرمند، منتشر است. در مقام تشبیه می‌توان فرزندان یک پدر و مادر را مثال زد که به طور کلی از نظر شکل و قیافه و

رفتارهای ذهنی و روحیه کم و بیش به هم شبیه هستند. گاهی شباهت بسیار است، گاهی ممکن است از نظر قیافه به هم چندان شبیه نباشند امّا از نظر روحیات، مشترکاتی داشته باشند و گاهی برعکس. امّا به هر نحو که حساب کنید این برادران و خواهران نهایةً از یک اصل و ریشه‌اند و شباهت و مشترکاتی دارند و بیننده به نحوی -گاه به آسانی و گاه با دقت- متوجه شباهت و وجوه مشترک آنان می‌شود. «حاجی آقا» هرچند به ظاهر شبیه آثار دیگر هدایت نیست امّا سبک‌شناس همان مایه‌های طنز آثار دیگر هدایت را در آن هم می‌بیند. سبک مثل نسیمی است که به تمامی شاخ و برگ‌های یک درخت می‌وزد و آن‌ها را به نحو خاصی با یک نیروی کم و بیش یکسان به حرکت درمی‌آورد. سبک مثل روح است که در تمامی اعضا و زوایای بدن منتشر است.

البته سبک شخصی مقول بالتشکیک است یعنی مراتبی دارد. در برخی از آثار پررنگ‌تر و در برخی کم‌رنگ‌تر است. هر کسی کم و بیش برای خود سبک شخصی دارد. این که می‌گوئیم آثار کثیری از شاعران و نویسندگان در یک دوره شبیه به هم است (سبک دوره) سخنی است مبتنی بر مسامحه. آری به قول «لیچ» هر نویسنده اثرانگشت زبانی‌یی دارد[۲]. می‌گوئیم سبک رودکی و عنصری هر دو سبک خراسانی است، امّا آیا بین رودکی و عنصری تمایز سبکی نیست؟ این گسترده‌ترین معنی سبک شخصی است که اصلاً مورد نظر ما نیست. هم‌چنین ممکن است اثر کسی فقط در یک دورهٔ خاص نسبت به سایر آثار ادبی متمایز باشد، امّا در کل ادبیات فارسی تمایز عمده‌یی نداشته باشد. مثلاً اشعار منوچهری در مقام مقایسه با اشعار همعصران خود از قبیل فرخی و لبیبی و عسجدی و عنصری، مخصوصاً به لحاظ اشتمال بر لغات عربی غریب چهره‌دار است، امّا بعدها که نفوذ لغات عربی به فارسی سیری فزاینده می‌یابد، از این تشخص کاسته می‌شود. این معنی از سبک شخصی هم در این مرحله از سبک‌شناسی مورد نظر ما نیست. بلکه مراد ما از سبک شخصی، سبک شاعران و نویسندگانی است که آثار آنان در کل تاریخ ادبیات فارسی به وجه خیره‌کننده‌یی همواره متمایز و متشخّص بوده است. به این اعتبار فقط عدّهٔ معدودی دارای سبک شخصی هستند و شاعران و نویسندگان دیگر در مقام foil[۳] و سیاهی‌لشکر فقط برای آنند که تشخّص این هنرمندان صاحب سبک شناخته آید. شاعرانی مانند فردوسی، خاقانی، نظامی، سعدی، مولانا، حافظ، صائب، نیما و نویسندگانی چون بلعمی، بیهقی، نصرالله منشی، سعدی، قائم‌مقام فراهانی، صادق هدایت دارای سبک شخصی هستند. یکی از فرق‌های تاریخ

ادبیات و سبک‌شناسی این است که در تاریخ ادبیات از همهٔ کسانی که در نوشتن و سرودن دستی دارند سخن می‌رود امّا در سبک‌شناسی فقط سخن از صاحب سبکان است، در آن سخن از سیاهی‌لشکرها هم هست و در این فقط سخن از صاحب‌منصبان است.

در عصری که همهٔ شاعران مشغول مدح و ثنای شاهی ترک ـ محمود غزنوی ـ هستند کسی پیدا می‌شود که به ذم ترکان و ستایش شاهان عجم و نژاد ایرانی می‌پردازد. و زمانی که همهٔ آنان مذبوحانه برای اندک دهش و بخششی گردن خود را کج کرده‌اند، او گردن افراشته با حماسی‌ترین الحان شعری، از جهان خوش گذشته سخن می‌گوید. این روح والای فردوسی به زبان او فخامتی بخشیده است که در زبان دیگران نیست. بدین‌ترتیب در فردوسی مختصات ویژه‌یی است که بالکل شعر او را از شعر امثال عنصری و فرخی و بعدها از شعر هر شاعر دیگری جدا می‌کند. امّا این مختصات ویژه چیست؟ حماسی است، مثنوی به بحر متقارب است، لغات فارسی اصیل دارد، تاریخ ایران پیش از اسلام است. امّا مگر دیگران مثنوی به بحر متقارب و حماسی نگفته‌اند؟ کسی دیگر نیست که از لغات عربی کم استفاده کرده باشد؟ یک جواب شاید این باشد که مجموعهٔ این عوامل در کس دیگری نیست. جواب دیگر این است که به‌کارگیری فردوسی از این مواد، خاص است یعنی نحوهٔ بیان او، نحوهٔ ارائهٔ این مواد و به طور کلی روش کار (یعنی همان سبک) فرق می‌کند، امّا چگونه؟ آری همهٔ بحث در این «امّا چگونه؟» است. به قول صاحبان کتاب «رویکردهای نقد ادبی» سبک‌شناسی مطالعهٔ واژگان و دستور زبان یک متن نیست بلکه مطالعهٔ طریقه و روش به‌کارگیری واژگان و دستور زبان یا عناصر و مواد دیگر است[۴]. مثل این می‌ماند که میوه‌فروشی یا خرازی وسایل و مواد خود را به نحو خاصی چیده باشد. این وسایل و مواد ممکن است در نزد هر میوه‌فروش یا خراز دیگری هم باشد، امّا نحوهٔ ارائه و آرایش فرق می‌کند.

مقصود این است که تجزیه و تحلیل سبک شخصی دشوار است. آیا می‌توان گفت که مختصّهٔ ویژهٔ شعر حافظ استفاده از روش ایهام (ایهام تناسب، ایهام تضاد، استخدام، تبادر، ایهام ترجمه...) است؟ در این صورت آیا مگر سلمان و عماد و خواجو هم «ایهام» ندارند؟ می‌گوئیم ایهام حافظ به نحو خاصی است، او بین همهٔ معانی لغات، با لغات دیگر تناسب و رابطه ایجاد می‌کند. امّا این مختصه هم کم و بیش در ایهام دیگران هست. می‌گوئیم ایهام را با طنز و توجه به مسائل سیاسی و اجتماعی به هم آمیخته است یعنی ایهام او در خدمت طنز و تعریض یا مسائل

دیگری است. از اصطلاحات عرفانی به عنوان مواد خام استفاده می‌کند، شعر او تلفیقی است، امّا در هر مورد از این موارد بحث‌های پردامنه‌یی است.

حقیقت این است که کشف مختصات سبک فردی و مخصوصاً آن ویژگی بنیادی سبک شخصی، غبطهٔ هر سبک‌شناسی است. این دشوارترین مرحلهٔ سبک‌شناسی و از سوی دیگر مفیدترین و شیرین‌ترین بخش آن است. امّا فقط سبک‌شناسان باتجربه‌یی که عمری دراز با آثار شاعران و نویسندگان خاصی محشور و مأنوس بوده‌اند می‌توانند از عهدهٔ تبیین مختصه یا مختصات سبک ویژه برآیند. در این قسمت هرچه بحث دقیق‌تر باشد از تعداد مختصات کاسته می‌شود و نهایةً سبک‌شناس به یک مختصّهٔ ویژه بنیادین دست می‌یابد. سؤال آسان و جواب مشکل است: همه می‌دانیم که فردوسی سبک خاصی دارد که در هر زمان که شعر او را در جائی ببینیم، بدون این که نام او را بخوانیم، صاحب اثر را به یاد می‌آوریم. امّا این چیست که در شعر او هست و در شعر اسدی طوسی و فتحعلی‌خان صبا نیست؟ جواب‌هائی از قبیل علاقهٔ شدید به ایران و ناسیونالیسم راستین فقط مقداری از حقیقت است. مسأله این است که به قول سارتر «درست است که مضمون (sujet) القاءکنندهٔ سبک است، امّا حاکم بر آن نیست»[5].

بحث در سبک شخصی امروزه مورد توجه روانشناسان هم قرار گرفته است و به اصطلاح یک شعبه از سبک‌شناسی رویکرد روانشناسانه Psychological approach است، زیرا چنان که در تعریف اول سبک گذشت، یکی از مباحث سبک‌شناسی رابطه بین زبان و شخصیت نویسنده است. حتی واژهٔ ادیولکت Idiolect را جعل کرده‌اند که به معنی زبان مخصوصی است که فرد خاصی به کار می‌برد و می‌توان آن را به «زبان شخصی» ترجمه کرد. هاکت Hocket می‌گوید: ادیولکت کل عادات گفتاری شخص معینی در زمان خاصی است. از این رو ادیولکت مفهومی است بین گفتار (Parole یا Speech) و زبان (Language) و به هر حال خاص‌تر از گفتار است. ادیولکت چندان مورد توجه زبانشناس نیست، امّا روانشناس به آن توجه بسیار دارد زیرا می‌خواهد از آن به روان گوینده راه یابد. توجه سبک‌شناس هم در حقیقت به ادیولکت است[6].

سبک‌شناسانی که به طور جدّی و متدیک به این جنبه از سبک‌شناسی یعنی مطالعه در سبک فردی پرداخته باشند نادرند و از آن جمله‌اند لئواسپیتزر (که قبلاً به او اشاره‌هایی کردم و بعداً نیز از او سخن خواهم گفت) و داماسو آلونسو Dàmaso

سبک‌شناس اسپانیائی. آلونسو در سبک‌شناسی و طبقه‌بندی انواع سبک Alonso (stylistic typology) بحث‌های مفیدی دارد (به شش نوع سبک معتقد بود)، امّا کارهای او شهرت کارهای اسپیتزر را ندارد.

برای جست‌وجوی سبک شخصی باید به دنبال آن «رنگ» به دنبال آن «نسیم» به دنبال آن «روح منتشر» رفت: یک مختصّهٔ پنهان امّا فراگیر که ممکن است چندین مختصّهٔ دیگر را به خدمت گرفته باشد. برای جست‌وجوی سبک شخصی باید بیش از حد معمول با آثار هنرمند مأنوس بود تا ناگهان آن پری پنهان در یک لحظه خود را نشان دهد و سپس باید در جست‌وجوی او یک‌بار دیگر از تمامی زوایا و خفایای اثر عبور کرد. به قول اسپیتزر آن مختصّهٔ اصلی سبک شخصی ناگهان در ذهن جرقه می‌زند و در شعاع آن تمامی رمز و راز اثر بر سبک‌شناس آشکار می‌گردد. امّا سبک‌شناس باید بعداً با مراجعات دقیق مجدّد به اثر، از این یافتهٔ خود اطمینان حاصل کند. این است که می‌گوید سبک‌شناسی در گرو استعداد و ایمان و پشتکار است.

در اینجا من می‌خواهم جسارت ورزیده، مختصّهٔ اصلی سبک شخصی حافظ را به روش اسپیتزر به اجمال بیان کنم:

شعر حافظ در تحلیل نهائی یک ساختار متضاد و متناقض‌نما (پارادوکسی) است. مفاهیم متضاد در جامهٔ لغات و ترکیبات و عبارات متضاد رخ می‌نمایند. استراتژی او برای بیان این رفتار ذهنی و زبانی، عمدةً طنز و ایهام است. تصاویر پارادوکسی انواع و اقسامی دارد گاهی بیان یک معنی خوب (مثبت) و یک معنی بد (منفی) است. گاهی بیان یک معنی راست و طبیعی و بیان یک معنی اغراق‌آمیز و غیرطبیعی است. گاهی با توجه به ظاهر الفاظ یک معنی حقیقی و راست و مسلم بیان می‌شود حال آن که با توجه به سطح استعاری و کنائی، معنی دروغ یعنی ادبی است و به همین قسم ممکن است انواع و اقسام دیگری هم باشد: یک سو مدح یک سو هجو، عقل‌پذیر و خلاف عقل، زمینی و آسمانی، مدحی و غیرمدحی...

و اینک چند مثال از انواع این تضادهای ساختاری:

چون صبا مجموعهٔ گل را به آب لطف شست
کج دلم خوان گر نظر بر صفحهٔ دفتر کنم

معنی اولیه این است که وقتی که باد صبا باغ را آراست (بهار شد) اگر به کتاب و دفتر نگاه کنم، بی‌ذوق و کج‌سلیقه هستم. امّا نکته این است که اگر مجموعه‌یی به

آب شسته شود مسلم است که دیگر نمی توان به آن نگاه کرد زیرا نوشتهٔ آن پاک شده است[۷].

بشوی اوراق، اگر همدرس مائی که علم عشق در دفتر نباشد

اولاً علم عشق یک ترکیب پارادوکسی است و ثانیاً برای درس خواندن باید بر اوراق نوشت نه این که آن‌ها را شست، اگر اوراق را بشوئیم، درس خواندن میسر نیست.

من که از یاقوت و لعل اشک دارم گنج‌ها

کی نظر در فیض خورشید بلنداختر کنم

کسی که اشک می‌بارد فقیر است و گنج یاقوت و لعل ندارد. کسی که گنج یاقوت و لعل دارد ثروتمند است و اشک نمی‌ریزد. کسی که یاقوت و لعل دارد دیگر به خورشید (که در نظر قدما پدیدآورنده یاقوت و لعل است) توجه ندارد، امّا اگر کسی اشک بریزد و یاقوت و لعل نداشته باشد باید به فیض خورشید نظر داشته باشد.

به عزم توبه سحر گفتم استخاره کنم بهار توبه شکن می‌رسد چه چاره کنم

توبه که امر خیر است احتیاج به استخاره (طلب خیر) ندارد. و اصولاً تضاد بین عزم و استخاره موجد طنز شده است. بالفرض هم که استخاره خوب آمد و عزم بر توبه قرار گرفت، باز نمی‌توان توبه کرد زیرا بهار توبه‌شکن در راه است.

زباده خوردن پنهان ملول شد حافظ به بانگ بربط و نی رازش آشکاره کنم

باده شاد می‌کند نه ملول. اگر بخواهد ملول نباشد نباید پنهان باده بنوشد بلکه باید به بانگ بربط و نی باده‌خواری کند، امّا در این صورت راز باده‌نوشی او آشکار می‌شود و این مستلزم گرفتاری و مآلاً ملول شدن است. به عبارت دیگر رازی که به بانگ بربط و نی ـ که از مقدمات شادی است ـ آشکاره خواهد شد این است که حافظ از باده خوردن پنهان ملول است. پس این شادی خود موجد ملول شدن خواهد بود.

من و انکار شراب؟ این چه حکایت باشد

غالباً این‌قدرم عقل و کفایت باشد

حال آن که مقتضای عقل و کفایت، انکار شراب است.

نماز در خم آن ابروان محرابی کسی کند که به خون جگر طهارت کرد

امّا با خون که نجس است نمی‌توان طهارت کرد.

مگر زنجیر موئی گیردم دست وگرنه سر به شیدائی برآرم

حال آن که اگر گرفتار زنجیر شود شیدا است.

این ساختارهای پارادوکسی مقول بالتشکیک است یعنی شدت و ضعف دارد مثلاً در این ابیات شاید چندان قوی نباشد:

غم زمانه که هیچش کران نمی‌بینم دواش جز می چون ارغوان نمی‌بینم

اگر غم زمانه کران نداشته باشد دوا هم ندارد.

فرصت شمر طریقه رندی که این نشان

چون راه گنج بر همه کس آشکاره نیست

اگر این راه آشکار نباشد چطور می‌توان به آن رسید؟ نشان به معنی نشانی و آدرس است که دلالت بر آشکار بودن آن دارد.

وگاهی پارادوکس با توجه به مفاهیم قبل از حافظ است و در شعر خود حافظ پارادوکسی در کار نیست. از این قبیل است تغییراتی که در معنی رندی داده است یا مناسباتی که با پیر مغان دارد:

به ترک صحبت پیر مغان نخواهم گفت چرا که مصلحت خود در آن نمی‌بینم

حال آن که مصلحت به طور کلی (نه در نظام حافظ) در ترک صحبت پیر مغان است.

ممکن است که این مختصّه را در دیوان دیگران هم بیابیم، امّا فراموش نکنید که سبک‌شناسی، همواره با بسامد همراه است. بسامد این مختصه در حافظ بیش از هر کس دیگری است و به نحوی است که در همهٔ غزلیات او به نحوی حضور دارد. اگر بخواهیم به شیوهٔ اسپیتزر از مرکز اثر ـ که وجود همین مختصه یعنی ساختارهای متضاد و پارادوکسی باشد ـ به سطح اثر برگردیم تا برای تأیید یافتهٔ خود شواهد و مدارکی جمع‌آوری کنیم به ابیات متعددی از حافظ برمی‌خوریم که به تضادهای شخصیتی و تناقض‌های زندگانی خود اشاره کرده است:

خرقهٔ زهد و جام می گرچه نه در خور همند

این همه نقش می‌زنم در جهت رضای تو

* * *

صراحی می‌کشم پنهان و مردم دفترانگارند

عجب گر آتش این رزق در دفتر نمی‌گیرد

* * *

حافظم در مجلسی دردی کشم در محفلی

بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم

حافظ بارها علاقهٔ خود را به تضاد و پارادوکس با واژهٔ «معمّا» نشان داده است:

هر شبنمی در این ره صد بحر آتشین است
دردا که این معمّا شرح و بیان ندارد

معمّا، این پارادوکس است که اولاً چگونه شبنم، بحر است و ثانیاً چگونه بحر، آتشین است؟!

چیست این سقف بلند سادهٔ بسیار نقش
زین معما هیچ دانا در جهان آگاه نیست

که معمّا (پارادوکس) این است که چطور هم این سقف ساده (بی‌نقش) است و هم پرنقش[8]؟

در برخی از ابیات هم علاقهٔ خود را به این‌گونه تضادها با اصطلاحات دیگری نشان داده است:

از خلاف آمد عادت بطلب کام که من
کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم

حال اگر بخواهیم این مختصه را با عصر و اجتماع و روان و منش شاعر مربوط کنیم، باید اوضاع اجتماعی قرن هشتم ایران را مورد مطالعه قرار دهیم: دورهٔ ریا و تظاهر و نفاق و بی‌نظمی، هرازچندگاهی شاهی از دروازه‌یی می‌رفته و شاهی از دروازه دیگر می‌آمده است. در چنین عصر تضادهاست که شاعر می‌باید در ابهام زندگی کند و با ایهام (چندمعنائی) سخن گوید. او در عصری است که پادشاهی که «ندای هات الراح می‌داد گوش به منادی حی علی‌الفلاح»[9] کرده است. او در جامعه‌یی زندگی می‌کند که «گربهٔ عابد» نماز می‌خواند.

شعر حافظ آئینهٔ تمام نمای این تضادهای همه‌جانبهٔ روزگار اوست. «رندی» حافظ به سلامت زیستن در چنین جامعه‌یی است و رندی او گاهی در اعمال همین مختصهٔ سبکی اوست:

طمع خام بین که قصّهٔ فاش — از رقیبان نهفتنم هوس است
همچو حافظ به رغم مدعیان — شعر رندانه[10] گفتنم هوس است

یعنی بیان مفاهیم متضاد، در لایه‌های متعدد کلام: در یک سطح راست و در یک سطح دروغ، در یک سطح مدح و در یک سطح هجو، در یک سطح احترام و در یک سطح سخره و طنز:

زاهد ار «رندی» حافظ نکند فهم چه شد
دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند

به این معنی که شیطان از کسانی که قرآن می خوانند، فرار می‌کند. امّا رندی او این است که می‌گوید: زاهد دیو و حافظ قرآن‌خوان است. و باز رندی او این است که می‌خواهد بگوید کار به جائی رسیده است که حتی شیطان هم از این قوم قرآن‌خوان (زاهد) فراری است و باز رندی او این است که حافظ چنین حرفی نزده است بلکه به عنوان یک شاعر بدون قصد خاصی مصراعی از سعدی را تضمین کرده است:

دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند و آدمیزاده نگهدار که قرآن ببرد

سعدی

پس ایهام که برخی آن را اسلوب خاص حافظ شمرده‌اند، وقتی در حافظ اهمیت سبکی دارد که در خدمت ایجاد این‌گونه ساخت‌های متضاد باشد. به عبارت دیگر مهم‌ترین شیوه و به قول فرنگیان استراتژی حافظ برای بیان مفاهیم و تصاویر پارادوکسی، ایهام است: ایهام در کلمه، ایهام در عبارت، ایهام در جمله، ایهام در بیت و ایهام در کل شعر. همین مفاهیم پارادوکسی و متضاد است که در شعر او به «طنز» (یکی دیگر از مختصات شعری او) منجر می‌شود.

بدین ترتیب دیگر مختصات شعر حافظ از قبیل ارتباط‌های متعدد بین همهٔ اجزاء کلام، حضور کلمه با تمام معانی در شعر (ایهام و جناس تام)، طنز و غیره همه غالباً در جهت تحقق همین ساختارهای چندگونه و معمولاً متضاد است (حال آن این ابزار مثلاً ایهام در دیگران هدفمند نیست و در جهت تحقق امر دیگری به کار نرفته است.) به نمونه‌هائی از ایهام و جناس تام اشاره می‌شود:

طریق کام‌بخشی چیست ترک کام خود کردن

کلاه سروری آن است کز این ترک بردوزی

ترک هم به معنی ترک کردن است و هم قطعاتی از پارچه یا نمد که با آن کلاه درویشان را می‌ساختند.

بکن معامله‌یی وین دل شکسته بخر

که با شکستگی ارزد به صد هزار درست

درست هم ضد شکسته است و هم به معنی زر مسکوک.

دی گله‌یی ز طره‌اش کردم و از سر فسوس

گفت که این سیاه کج گوش به من نمی‌کند

سیاه هم غلام زنگی است و هم رنگ زلف.

فضلای قدیم به سبب ممارست در متون به شعر برخی از شاعران معروف صفاتی داده‌اند که همین‌طور دهان به دهان گشته و امروزهٔ گویندهٔ نخستین آن‌ها معلوم نیست. همهٔ این صفات درست و حاصل تجربه‌های سبک‌شناسانه است. مثلاً حافظ را لسان الغیب خوانده‌اند، با دیوان او می توان فال گرفت و از آینده باخبر شد. این خاصیت در دیوان او به سبب همان ساخت‌های چندگانهٔ حاصل از ایهام است. خواننده معنای مورد انتظار خود را استنباط می‌کند. شعر سعدی را سهل و ممتنع خوانده‌اند. خاقانی را شاعر صبح و منوچهری را شاعر شب لقب داده‌اند. یکی از شاعران بسیار معروف نزد ادبای عرب و عجم متنبّی بود که او را خلاق‌المعانی می خواندند. من می‌کوشم به اجمال این لقب را به لحاظ سبکی تشریح کنم:

متنبّی از امور عادی و پیش‌پاافتاده، معانی بلند می‌آفریند، معانی‌یی که به هیچ‌وجه خواننده انتظار ندارد و در بادی امر نمی‌تواند حدس بزند. از این معانی غریب که معمولاً با اغراق همراه است در جهت استدلال استفاده می‌کند.

این مسأله باعث شده است که کثیری از ابیات او به صورت امثال سائره درآید، چنان‌که صاحب بن عباد در همان زمان متنبّی ابیاتی از او راکه حاوی این صفت بود در رساله‌یی گرد آورد.

اینک چند بیت او که این مختصهٔ سبکی (معنی‌آفرینی) را نشان می‌دهد نقل می‌شود:

فَاِن تَفُقِ الأنامَ وانت مِنهم   فَاِنَّ الْمِسکَ بَعضُ دَمِ الغزالِ

دیوان[11]، جزالثالث، ص ۱۵۱

اگر تو از مردم برتری و حال آن که جزو آنانی (تعجّبی ندارد) همانا مشک هم از خون غزال است (امّا از خون والاترست).

مِنْ کلِّ مَنْ ضاقَ الفضاءُ بِجَیشهِ   حَتّی ثَوَیٰ فَحَوَاهُ لحدٌ ضَیِّقُ

دیوان، جزالثالث، ص ۷۵

(کجا هستند خسروان نیرومندی که اندوختند گنج‌ها را، نه آنان ماندند و نه گنج‌ها) از این قبیل است کسی که وسعت بیابان بر لشکر او تنگ آمد، پس فراگرفت او را قبر تنگی.

اذا رایتَ نیوبُ اللیثِ بارزةً   فلاتَظُنَّنَّ اَنَّ اللیثَ یبتسِمُ

امثال[12]، ص ۵۰

هنگامی که می‌بینی دندان‌های شیر آشکار است گمان مبر که شیر می خندد.

ما کل ما یَتَمنّی المرءُ یُدرِکُهُ   تجری الریاحُ بما لاتَشْتَهی السُفُنُ

امثال، ص ۸۲

این طور نیست که هرچه را که انسان آرزو کند بدان دست یابد چنان‌که گاهی بادها در جهتی می‌وزند که دلخواه کشتی‌ها نیست.

سبک ادبی (Literary style)

چنان‌که قبلاً اشاره شد همین که از سبک‌شناسی ادبی[۱۳] Literary stylistics سخن به میان می‌آوریم، خواه‌ناخواه این بحث پیش می‌آید که ادبیات چیست و به چه آثاری، آثار ادبی اطلاق می‌شود؟ سؤال مشکلی است. بحث در باب ماهیت ادبیات و مشخصات آن موضوعی است که در چند نظام از نظام‌های ادبی مطرح است و علاوه بر سبک‌شناسی در نقد ادبی و نظریهٔ ادبیات یا ادبیات‌شناسی هم مورد بحث و فحص قرار می‌گیرد.

گراهام هوف ـ یکی از نظریه‌پردازان ادبیات ـ می‌گوید: باید بحث را از اینجا شروع کنیم که ادبیات چیست؟ امّا به خوبی می‌دانیم که ادبیات چیست، ادبیات ایلیاد، هملت، جنگ و صلح و امثال این‌هاست[۱۴].

امّا این ظاهر سؤال است، سؤال اصلی این است که در این آثار چه مختصاتی است که باعث می‌شود تا به آن‌ها اثر ادبی اطلاق کنیم؟ امروزه برخی از سبک‌شناسان، وظیفهٔ سبک‌شناسی را فقط تا این حد می‌دانند که تعیین کند، آیا فلان اثر، اصلاً اثر ادبی هست یا خیر؟ مثلاً آیا می‌توان «اخلاق ناصری» یا «تاریخ بلعمی» را اثری کاملاً ادبی محسوب کرد؟ بدین‌ترتیب شناخت ماهیت و مختصات اساسی ادبیات، در سبک‌شناسی امری ضروری است و باید در این مورد حداقل شناختی کلّی داشت. ما در این بخش برخی از وجوه مشترک و خاصه‌های آثار ادبی را به اجمال ذکر می‌کنیم. این وجوه ممکن است در برخی از آثار ادبی قوی‌تر و در برخی ضعیف‌تر باشد، امّا اثر ادبی باید به هر حال مشتمل بر برخی از این مشخصات باشد. در این بررسی، سبک ادبی را در مقابل سبک گفتار عادی (و صورت مکتوب آن یعنی نثر عادی) قرار داده‌ایم. بدین‌ترتیب بین نثر ادبی و شعر تفاوتی قائل نشده‌ایم. توضیح این که در مباحث جدید بلاغی یعنی بوطیقا یا فن ادبیات جدید (Poetics) بین شعر و نثر خلاق ادبی فرقی نیست و هر دو از یک مقوله محسوب می‌شوند. هر دو دارای نظام و شکل و بافت منسجمی هستند، منتها درجهٔ انسجام و نظم و بافت یا سازمان‌یافتگی (organization) و موسیقیائی بودن در

شعر قوی‌تر از نثر ادبی است.

با این همه باید توجه داشت که به قول نویسندگان کتاب theory of literature کوشش برای یافتن قوانین کلی در ادبیات همواره قرین شکست بوده است. در مسائلی هم که ما در اینجا ذکر می‌کنیم (و گاهی چند مطلب در حقیقت چند بیان از یک مطلب واحد هستند یا مکمل همند) گاهی باید ادبیات آرمانی یا محض pure poetry را در مقابل نثر بسیط بحث درنظر گرفت. در این فرق‌ها اگر معمولاً از شعر سخن گفته‌ایم مراد ما فقط شعر نیست که کل ادبیات است. اطلاق شعر به ادبیات در این‌گونه موارد از مقولهٔ مجاز به علاقهٔ جزء و کل است که معمولاً جزء باید مهم‌ترین بخش کل باشد.

نورتروپ فرای ادبیات‌شناس نامبردار معاصر می‌گوید شعر عالم صغیر ادبیات Microcosm of all Literature است به این معنی که: و فیه انطوی العالم الاکبر!

۱ ـ وظیفهٔ اصلی زبان عادی و روزمره تفهیم و تفاهم است، حال آن که وظیفهٔ اصلی و اولیه زبان ادبی تفهیم و تفاهم نیست. از این رو انتقال پیام در زبان ادبی معمولاً غیرعادی و غیرمستقیم است و دریافت پیام به آسانی صورت نمی‌گیرد. شاعر به جای آن که بگوید سحر وقتی که آفتاب درآمد می‌گوید: «سحر چون خسرو خاور علم بر کوهساران زد» *(حافظ)*. یا به جای آن که بگوید موهای خود را بر چهره پریشان کرد و گریست می‌گوید:

ز سنبل کرد بر گل مشک بیزی ز نرگس بر سمن سیماب ریزی

نظامی

پس در جریان انتقال پیام که قاعدةً باید مستقیماً از شاعر یا فرستنده (Encoder) به خواننده یا گیرنده (Decoder) برسد معمولاً پارازیت (مثلاً استعاره و تشبیه و کنایه و صنایع ادبی...) وجود دارد.

به عبارت دیگر می‌توان گفت که زبان ادبی جز ظاهر الفاظ شباهتی به زبان عادی ندارد.

۲ ـ همان‌طور که در کتاب معانی [۱۴] توضیح داده‌ام به نظر ای.آ.ریچاردز ما دو نوع زبان داریم: زبان احساسی یا درونی یا انشائی یا عاطفی (Eomtive Language) و زبان اشاره‌یی یا اطلاعاتی (خبری) یا بیرونی یا ارجاعی (Referential Language).

زبان عاطفی زبان ادبیات است و با آن احساسات و عواطف را منتقل می‌کنند یا بیان می‌دارند. زبان علم زبان ارجاعی است که به امری و معنائی در جهان بیرون اشاره می‌کند و ارجاع می‌دهد. این زبان خبری است و قابل صدق و کذب است،

حال آن که زبان عاطفی انشائی است و قابل صدق و کذب نیست. زبان عاطفی مؤثر است و در دل‌ها نفوذ می‌کند، حال آن که زبان ارجاعی، دانشی است و با عقل ما سروکار دارد.

۳ - در زبان عادی و نیز علمی، به جهت این که تفهیم و تفاهم به روشنی و درستی صورت گیرد، هر دال فقط به یک مدلول دلالت می‌کند[۱۶]. حال آن که در زبان ادبی همه یا تعدادی از مدلولات یک دال حضور دارند. در علم بدیع از این مختصه تحت عنوان ایهام (به وهم افکندن واژه خواننده را که کدام‌یک از معانی آن مورد نظر است) سخن رفته است. مثلاً در این مصراع حافظ: «ای بی‌خبر ز لذت شرب مدام ما» مدام هم به معنی همواره است و هم به معنی شراب. همین خاصیت چندگونگی معنائی واژگان است که به سبک ادبی وجهه‌یی می‌دهد که در هنرهای دیگر مثلاً نقاشی نیست. پیکاسو می‌گوید: آرزو دارم شیءیی نقش کنم که هم خفاش باشد و هم در عین حال قوطی کبریت[۱۷]! امّا این آرزویی است که در نقاشی متحقق نمی‌شود، حال آن که این دوگانه یا چندگانه‌پردازی، یکی از عادی‌ترین شیوه‌های مرسوم در ادبیات است. چنان که «لاله» در این بیت حافظ:

هر کو نگاشت مهر وز خوبی گلی نچید
در رهگذار باد نگهبان لاله بود

هم گل است و هم چراغ!

۴ - در زبان عادی بیشتر از معانی قاموسی و اولیه لغات (Denotation) استفاده می‌شود، حال آن که در زبان ادبی، مدار بر معانی مجازی لغات است، یعنی بیشتر از معانی ثانوی و عاطفی و فراقاموسی لغات (Connotation) استفاده می‌شود و حتی گاهی نویسنده معنائی کاملاً شخصی و خصوصی (Evocation) از لغتی خاص در ذهن دارد که خواننده را به آسانی بدان راه نیست.

ژان پل سارتر در این باره در کتاب «ادبیات چیست» واژهٔ فلورانس (Florence) را مثال می‌زند که در معنای معروف خود نام شهری است، امّا می‌تواند گل را نیز به ذهن متبادر کند (زیرا ریشهٔ آن «فلورا» نام الههٔ گل‌هاست و فلور در زبان‌های اروپائی به معنی گل است) و نیز می‌تواند «شط» را فرایاد آرد (زیرا هجای اول آن فلور شبیه به فلوو Fleuve به معنی شط است) و نیز می‌تواند طلا را به ذهن متداعی کند (زیرا هجای وسط آن or به معنی طلاست) و نیز یادآور شرمگینی و آراستگی است (زیرا هجای آخر آن رانس با دسانس Décence به معنی عفت و آزرم شباهت صوری دارد و با آن قافیه می‌شود). هم‌چنین فلورانس در زبان‌های اروپائی اسم زنان است. امّا از

همهٔ این‌ها گذشته، فلورانس ممکن است در ارتباط با خاطره و واقعه‌یی برای کسی معنائی کاملاً شخصی داشته باشد، چنان که فیلسوف مزبور در این باب می‌نویسد: «برای من فلورانس علاوه بر این‌ها زنی است، یک زن بازیگر آمریکائی که در فیلم‌های صامت دوران طفولیت من بازی می‌کرد و من از او هیچ به یاد ندارم جز این که بلند بود، مانند دستکش‌های بلند سفیدی که در بعضی رقص‌ها به دست می‌کنند و همیشه کمی خسته بود و همیشه عفیف و پاکدامن بود و همیشه شوهردار و همیشه قدرناشناخته بود و من او را دوست می‌داشتم و نام او فلورانس بود»[۱۸].

در فارسی می‌توان شقایق را مثال زد که اسم گلی است و خشخاش و داغ و درد و دامنهٔ کوه و صحرا و اوایل بهار را به ذهن متبادر می‌کند و هم می‌تواند اسم زنی باشد و نیز در ارتباط با لاله یادآور شهید و شهادت و خون است و نیز می‌تواند برای کسی متداعی خاطرهٔ خاصی باشد.

امّا این که سارتر معانی‌یی را ذکر می‌کند که از اجزائی از فلورانس به ذهن متبادر می‌شود، در ادبیات ما هم نمونه‌های متعددی دارد:

بدان کمر نرسد دست هر گدا حافظ — خزانه‌یی به کف آور ز گنج قارون بیش

حافظ

بین «کم» کمر و «بیش» ایهام تضاد است.

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو — یادم از کشتهٔ خویش آمد و هنگام درو

حافظ

خویش «خیش» را هم به ذهن متبادر می‌کند.

دست طمع چو پیش کسان می‌کنی دراز

پل بسته‌ای که بگذری از آبروی خویش

صائب

آبرو «آب» را به ذهن می‌آورد که با پل تناسب دارد.

۵ـ در زبان عادی دال اهمیتی ندارد بلکه مدلول آن مهم است. از این رو وقتی که می‌خواهیم سخنان کسی را برای دیگری نقل کنیم، مفاد آن را با لغات و عبارات خود بیان می‌کنیم. حال آن که در سبک ادبی، دال یعنی لفظ حائز کمال اهمیت است و حتی گاهی (مخصوصاً وقتی که دربرگیرندهٔ صنعتی باشد) اهمیت آن از مدلول (معنا) هم بیشتر است. از این رو برخلاف سبک‌های دیگر «نقل به معنی» در ادبیات مرسوم نیست بلکه نقل به عین عبارات مطرح است. سخنان بزرگان را

«حفظ» می‌کنیم و ناخودآگاه می‌کوشیم عین نوشته یا شعر را روایت کنیم، چون بدین‌ترتیب به دال یعنی لفظ که کمال اهمیت را دارد آسیب نمی‌زنیم و هم چیزی از معنا را (که در ادبیات فقط معنی واژه‌ها نیست بلکه موسیقی و صنعت و لحن... هم هست) از دست نخواهیم داد.

در مقام تشبیه می‌توان گفت که الفاظ در زبان عادی حکم شیشه‌یی را دارند جهت انتقال نور (معنی)، امّا در زبان ادبی خود این شیشه نقش و نگاردار و هنری و قابل تأمل است و توجه را جلب می‌کند.

۶ـ در ادبیات کیفیت و چگونگی بیان (How it is said?) از خود مطلب (What is said?) مهم‌تر است.

تمام داستان خسرو و شیرین چیزی نیست جز عشق خسرو به شیرین و ماجرای او با رقیبش فرهاد و سرانجام ازدواج خسرو و شیرین، امّا هربار که آن را می‌خوانیم از کیفیت والای بیان داستان غرق در لذت می‌شویم. غزل فارسی به لحاظ مطلب چیست؟ داستان فراق و جفا و آن‌چه باعث می‌شود که این مطالب از پیش دانسته را هزاران‌بار از حفظ زمزمه کنیم چگونگی بیان است. به قول هوف: «ادبیات عرضه‌کنندهٔ حقایقی است که کم و بیش از قبل دانسته شده است»[۱۹].

در بحث‌های فرمالیست‌های روسی بحث Literariness یا «ادبیت» کلام مطرح است، یعنی شیوهٔ طرح مطلب که مطلب را ادبی می‌کند نه محتوای آن. به عبارت دیگر در ادبیات غالباً توجه معطوف به شیوه بیان است نه موضوع که ممکن است حتی مبتذل و پیش‌پاافتاده باشد. از این رو فرمالیست‌ها نقد جامعه‌شناسی یا روانشناسی را قبول ندارند. به نظر آنان موضوع در ادبیات مطرح است امّا جزو ادبیات نیست.

این سخن هرچند تا حدود زیادی درست است امّا در عمل نمی‌توان موضوع را نادیده گرفت. بین موضوع و نحوهٔ بیان ارتباط است و موضوعات عاطفی و ادبی در نحوهٔ بیان تأثیر می‌گذارند.

این نکته از قدیم برای محققان ادبی شناخته بود. یکی از قدیمی‌ترین آنان یعنی ارسطو می‌گوید عظمت شاعر در این است که اصل تقلید و محاکات را استادانه نشان دهد، یعنی موضوعی را که می‌خواهد محاکات کند، خوب بیان کند، ولی خود موضوع اهمیتی ندارد[۲۰]. و یکی از جدیدترین آنان یعنی یاکوبسون می‌گوید در شعر کد code مهم‌تر از پیام Message است.

چنان که اشاره کرده‌ام در این مطلب جای چون و چراست. ژان پل سارتر به

طنز می‌نویسد: «ماحصل کلام آن که باید دانست دربارهٔ چه موضوعی می‌خواهیم بنویسیم: دربارهٔ پروانگان یا دربارهٔ وضع یهود؟ و چون آن را دانستیم باید تصمیم بگیریم که چگونه بنویسیم. غالب اوقات این دو انتخاب امری واحد است، امّا در مورد نویسندگان بزرگ هرگز امر دوم بر امر اوّل مقدّم نمی‌شود. می‌دانم که ژیرودو [یکی از بزرگترین نمایشنامه‌نویسان نیمهٔ اول این قرن] می‌گفت: تنها مسأله یافتن سبک است، اندیشه از پس می‌آید. اما خطا می‌گفت: او کرد و اندیشه نیامد!» [۲۱]

فرمالیست‌ها در شیوه‌هائی که بیان را ادبی می‌کند بحث‌هائی دارند یکی از آن‌ها اصطلاح «آشنازدائی» است که باعث می‌شود در دریافت اتوماتیک و بی‌تأمل خواننده از متن وقفه ایجاد شود.

۷ ـ در سبک ادبی، کلمات به لحاظ موسیقی لفظی و موسیقی معنوی یعنی تناسبات و ارتباطات معنائی گوناگون، دقیقاً به هم مربوطند و در یک شبکهٔ منسجم هنری قرار گرفته‌اند. زبان به صورت یک بافت هنری درآمده است و کلمات با رشته‌های متعدد به هم تنیده و بافته شده‌اند [۲۲]. به طوری که به زحمت می‌توان جای کلمه یا عبارتی را تغییر داد و یا آن را با کلمه یا عبارت دیگری تعویض کرد.

۸ ـ زبان ادبی تصویری (Figurative Language) است یعنی معمولاً به جای گفتن و روایت به نمایش و نقاشی می‌پردازد. فردوسی به جای این که بگوید: رستم کمان را تا انتها کشید، چنین پرده‌های بدیعی نقش می‌زند که باید آن‌ها را در چشم ذهن مجسم کرد تا «معنی» شعر را دریافت:

چو سوفارش آمد به پهنای گوش ‌‌‌‌ ز چرم گوزنان برآمد خروش
چو بوسید پیکان سرانگشت اوی ‌‌‌‌ گذر کرد از مهرهٔ پشت اوی [۲۳]

از ابزارهای مهم نقاشی و نمایش در شعر تشبیه و استعاره است.

در کتب بلاغی کهن ما از قول جاحظ نقل کرده‌اند که انّما الشعرُ صیاغةٌ و ضربٌ من التصویر [۲۴] یعنی همانا شعر ریخته‌گری و نوعی از نقاشی یا پیکرنگاری است.

۹ ـ زبان ادبی دارای ساخت‌های غیرمتعارف و انحرافی (Deviant structure) است و معمولاً در آن هنجارهای عادی زبان رعایت نمی‌شود. در زبان خلاق ادبی مکرراً به جملاتی برمی‌خوریم که از نظر ساخت و معنی و استعمال واژه‌ها مسبوق به سابقه نیستند و توجه را به خود جلب می‌کنند:

شعر خونبار من ای دوست بدان یار رسان (**حافظ**)، گوشم شنید قصّهٔ ایمان و مست شد (**مولوی**).

بدین سبب زبان ادبی ما را به مکث و تأمل و تحسین و شگفتی وا می‌دارد،

حال آن که در گفتار و نوشتار عادی به زبان توجهی نداریم و بر ظاهر عبارات و واژه‌ها مکث نمی‌کنیم.

۱۰ - در سبک ادبی فرقی بین جاندار و بی‌جان نیست. بر طبق تفکّر جادویی و اساطیری بشر کهن همه چیز دارای روان مخصوص به خود است و گوئی شاعر هنوز میراث خوار بشر بدوی است. از این رو در ادبیات می‌توان بی‌جانی را منادا قرار داد و با او سخن گفت و یا از زبان غیر جانداری سخن‌ها شنید:

ای دیو سپیدپای دربند   ای گنبد گیتی ای دماوند!

ملک‌الشعراء بهار

مباحث اسناد مجازی، استعارهٔ مکنیهٔ تخییلیه و تشخیص در علم بیان ناظر به این بحث است.

۱۱ - یکی از انحرافات زبان ادبی از زبان عادی این است که مرجع ضمیر در کلام عادی مقدم بر ضمیر است حال آن که در زبان ادبی می‌تواند متأخر از آن باشد و یا اصلاً ذکر نشود و این از عوامل ابهام شعری است:

مبتلا گشتم در این بند بلا   کوشش آن حقگزاران یاد باد

حافظ

ای دل چه اندیشیده‌ای در عذر آن تقصیرها
از سوی او چندین وفا از سوی تو چندان جفا

مولوی

۱۲ - ترجمهٔ دقیق زبان ادبی غیرممکن است، زیرا در زبان ادبی هدف فقط معنی نیست بلکه خود کلمهٔ نیز مهم است و تغییر کلمات از ابعاد هنری کلام می‌کاهد. وانگهی یافتن معادل برای صور خیال دشوار و گاهی غیرممکن است. بدین‌ترتیب می‌توان گفت که زبان ادبی با سبک عجین است و در ترجمه، سبک آسیب می‌بیند.

۱۳ - ادبیات با اغراق همراه است «معنی خرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خرد»[۲۵]. اصولاً نتیجهٔ طبیعی هر تشبیه و استعاره‌یی اغراق است و گفته‌اند: احسن الشعر اکذبه[۲۶].

۱۴ - در ادبیات تمایل شدیدی است که بین دو چیز شبیه به هم اشتباه کنند و اسم یکی را بر دیگری گذارند (استعاره که مجاز به علاقهٔ شباهت است).

۱۵ - شاعران مدام به اشیاء و امور و پدیده‌ها اسم‌های نوین می‌گذارند (مانند کودکی که شروع به شناخت می‌کند و بر اشیاء مطابق درک خود اسم می‌نهد) و

بدین وسیله به وسعت جهان و زبان می‌افزایند. هر استعاره یک اسم جدید است[۲۷].

کمتر شاعر بزرگی است که از اسم‌های مرسوم استفاده کند (زیرا در آن صورت ثابت کرده است که صاحب نگاه نوین نیست). از شاعران کهن ما خاقانی و نظامی در این زمینه معروفند:

غوغای دیو و خیل پری چون به هم رسند

خیل پری شکست به غوغا برافکند

خاقانی

مراد از دیو ذغال سیاه و مراد از پری ذغال سرخ است. پس به قول رابرت فراست شعر آن است که چیزی بگویند و چیز دیگر بفهمی. اسم‌گذاری‌های جدید با ابزار متفاوتی صورت می‌گیرد. مرسوم‌ترین نوع آن استعاره است. حداقل کوشش در این زمینه اضافهٔ تشبیهی است: فغان ز جغد جنگ و مرغوای او (بهار).

۱۶ ـ منطق یا متدولوژی زبان عادی دستور است، یعنی زبان عادی را با دستور اندازه می‌گیرند، حال آن که منطق یا متدولوژی زبان ادبی علوم بلاغی (مثلاً بیان) است. در شعر:

بنفشه طرّهٔ مفتول خود گره می‌زد

صبا حکایت زلف تو در میان انداخت

نمی‌توان گفت بنفشه فاعل است زیرا سر زدن فعل از آن حقیقت نیست. در اینجا فعل به صورت مجازی به بنفشه اسناد داده شده است (اسناد مجازی).

۱۷ ـ یکی از مختصات زبان ادبی تکرار است هم به لحاظ زبان (تکرار واک، هجا، کلمه، جمله) و هم به لحاظ معنی. وزن و قافیه و ردیف و صنایع بدیع لفظی از مظاهر این تکرار هستند. نمونه‌های تکرار یک معنی به صور مختلف در بوف کور هدایت فراوان است.

از آنجا که سبک مذهبی تا حدودی به سبک ادبی نزدیک است در قرآن مجید هم نمونه‌های تکرار فراوان است. مثلاً در سورهٔ ۵۵ الرحمن، آیهٔ فَبِاَیِّ الآءِ رَبِّکُما تُکَذِّبان تکرار شده است.

۱۸ ـ زبان ادبی آهنگین است: وزن عروضی، وزن‌های غیر عروضی، موازنه، ترصیع...

۱۹ ـ در دنیای ادبیات سخن از موجوداتی است که وهمی و خیالی و جعلی هستند و در دنیای حقیقی وجود ندارند: مرغ آمین (نیما)، شب جاودانی (بوف کور)، اسب بالدار (ذوالجناح)، سیمرغ، ققنوس، اسب یک شاخ (unicorn)،

اجاق شقایق (سپهری)، سرو ماه بالا (نظامی). سیمرغ در هیچ سبکی حقیقت ندارد، امّا در ادبیات می‌توان دربارهٔ آن کتابی نوشت. از این رو در ادبیات، حقایقی است که فقط در ادبیات حقیقت است. بسیاری از حقایق جهان خارج هم در ادبیات وضع مخصوصی دارند. مثلاً قو در ادبیات با قوی جهان خارج ممکن است متفاوت باشد، چنان که بلبل و پروانه متفاوتند. در ادبیات سنّتی جهان نه فلک دارد و ستاره‌هائی از قبیل نپتون و اورانوس وجود ندارند و نزدیک‌ترین سیاره به زمین به ترتیب قمر و عطارد و زهره و شمس... است.

در کتاب theory of literature (ص ۷) آمده است که خط مشخّص ادبیات تخیّل و جعل و اختراع است و این مشخصه چون خطی نامرئی هُمر و دانته و شکسپیر و بالزاک... را به هم وصل کرده است.

۲۰ - مهم‌ترین مختصّهٔ ادبیات را از قدیم تخییل گفته‌اند: ادبیات کلام مخیل است. در این تعریف کلام جنس قریب و مخیل بودن فصل ممیّز است. حاج ملاهادی در منظومه می‌گوید:

علی المخیّلات للشعر احتوا   بالسجع والقافیة زاد رویٰ

یعنی احتوای شعر بر اقوال مخیل است و وزن و قافیه فقط آب و رنگ شعر را زیاد می‌کند.

۲۱ - زبان ادبی بنابه ماهیت ادبی بودنش نمی‌تواند واقعیات را به صورت عادی یا مستقیم گزارش کند. ماجراها را مفصل‌تر یا مختصرتر، زیباتر یا زشت‌تر بیان می‌کند و یا به هر حال حداقل در پاره‌یی از واقعیت تصرّف می‌کند. سهراب سپهری در صدای پای آب می‌گوید «اهل کاشانم» که حقیقت است امّا فوراً اضافه می‌کند: امّا شهر من کاشان نیست / شهر من گم شده است. جیمز جویس در رمان مفصل یولیسیس فقط ۲۴ ساعت از زندگی خود را شرح داده است. هدایت در بوف کور اساساً زندگی غیرمعمولی‌یی را گزارش می‌دهد.

برخی از منتقدان اولیه مارکسیست معتقد بودند که رئالیسم سوسیالیستی واقعیات اجتماعی را مستقیماً منعکس می‌کند. در این زمینه در نقد ادبی بحث‌های مفصّلی است. پیر ماچری یکی از منتقدان متأخر این مکتب می‌گوید: «ادبیات آئینه‌یی است که با زاویه‌یی خاص در برابر واقعیت قرار دارد، آئینهٔ شکسته‌یی که تصاویر را پاره پاره و بریده بریده نشان می‌دهد و در نشان ندادن برخی چیزها همان‌قدر گویاست که در نشان دادن برخی چیزها»[۲۸]. لئون تروتسکی هم مانند فرمالیست‌ها خلاقیت هنری را تغییر و تبدیل واقعیت می‌دانست.

نورتروپ فرای می‌گوید[۲۹]: کسی برای کسب بصیرت در مورد امور جهان به شاعر مراجعه نمی‌کند. خواننده از پیش می‌داند که گزارش ادبی عین واقعیت نیست. از این رو کسی برای همسایه نویسنده‌اش که در اثرش مدعی قتل شده است پاسبان خبر نمی‌کند و اصلاً در مقابل آن عکس‌العمل نشان نمی‌دهد (سعدی در آخر باب هشتم بوستان خود را قاتل برهمنی معرفی می‌کند). به همین علت است که صحنه‌های دهشتناک در ادبیات ما را آزرده نمی‌کند و نمی‌ترساند بلکه بیشتر نقش اصلی خود را که لذت بخشیدن هنری است ایفا می‌کند. به اصطلاح همواره بین اثر ادبی و خواننده «فاصله»یی است.

۲۲ - در زبان عادی از شنیدن غم و غصهٔ دیگران متأثر می‌شویم (چون جنبهٔ خبری دارد) امّا در زبان ادبی از آن لذت می‌بریم (چون جنبهٔ انشائی دارد).

سینه مالامال درد است ای دریغا مرهمی

دل ز تنهائی به جان آمد خدا را همدمی

حافظ

۲۳ -گزارش‌های ادبی لزوماً مبتنی بر تجربهٔ شخصی نیست بلکه غالباً مبتنی بر تخیّل و تصوّر امر است. امّا گفتارهای عادی مبتنی بر تجربه است و از این رو اگر کلام کسی با اطلاعاتی که ما از تجربیات او داریم مطابق نباشد او را دروغگو می‌خوانیم. در دنیای ادبیات کسی درصدد تحقیق در صحت و سقم ادعاهای نویسنده نیست. برخی مطابقت سخن باتجربه را در گفتار عادی به خطا به ادبیات هم تسرّی می‌دهند.

نورتروپ فرای می‌نویسد: «چرا این همه آدم خود را متقاعد ساخته‌اند که کس دیگری نمایشنامه‌های شکسپیر را نوشته است؟ و حال آن که کوچکترین مدرکی دال بر این مدعا وجود ندارد. ظاهراً علتش این است که معتقدند شعر باید مبتنی بر تجربهٔ شخصی باشد و شکسپیر به حد کافی تجربهٔ مورد نیاز را نداشته است. ولی نمایشنامه‌های شکسپیر محصول تجربهٔ او نبودند: از تخیلش نشأت گرفته بودند»[۳۰].

۲۴ - در زبان ادبی از اطالهٔ کلام و اطناب و تکرار خسته نمی‌شویم بلکه از آن لذت می‌بریم.

۲۵ - در زبان ادبی نویسنده می‌تواند خود را شخص مستقلی حساب کند و حتی خود را مخاطب قرار دهد (صنعت تجرید در بدیع).

همت حافظ و انفاس سحر خیزان بود — که ز بند غم ایام نجاتم دادند

ز مهربانی جانان طمع مبر حافظ — که‌نقش جور و نشان ستم نخواهد ماند

۲۶ ـ در زبان عادی هرکس از طرف خود سخن می‌گوید و حتی غرض از ما معمولاً من است. در ادبیات بیشتر تیپ مطرح است و حتی غرض از من معمولاً ماست:

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود
آدم آورد در ایـــن دیــر خـراب‌آبـادم

حافظ

۲۷ ـ در کلام عادی اگر سخن کسی را نفهمیم و مقصود او را درنیابیم آزرده و خسته می‌شویم امّا در کلام ادبی از ابهام سرخورده نمی‌شویم، آن را ارج می‌نهیم و در جهت فهم آن کوشش می‌کنیم.

۲۸ ـ در کلام عادی استفاده از زبان ادبی (استناد به شعر و اقوال ادبی) مرسوم است، امّا در زبان ادبی استفاده از زبان عادی مرسوم نیست.

۲۹ ـ در زبان عادی معمولاً جملات خبری و پرسشی و امری در معنای اولیهٔ خود به کار می‌روند امّا در سبک ادبی این جملات معمولاً در معانی ثانوی خود به کار می‌روند، مثلاً مراد از «امر» در ادبیات معمولاً اجرای کار نیست:

صبا بـه لطـف بگـو آن غـزال رعنـا را که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را

حافظ

این مبحث موضوع علم معانی است.

۳۰ ـ در زبان عادی بین شرط و جواب شرط رابطهٔ منطقی است، امّا در زبان ادبی این رابطه معمولاً مبتنی بر اغراق است:

اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل مـا را
به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را

حافظ

این فرق‌ها بسیار بیش از این است و هدف ما استقرا نیست. به طور کلی می‌توان گفت که به قول موکاروفسکی (از فورمالیست‌های روسی) زبان ادبی بخشی از زبان متعارف عادی نیست و مهم‌ترین نقش ادبیات این است که زبان متعارف را خراب و آشفته می‌سازد. به عبارت دیگر هرگاه جملات ادبی را با جملات عادی بسنجیم در همهٔ زمینه‌ها (زبان، فکر) متوجه فرق‌هائی می‌شویم:

سحر چون خسرو خاور علم بر کوهساران زد (حافظ) یعنی: سحر چون خورشید طلوع کرد.

به جای خورشید از اسم دیگر (استعاره) و به جای فعل طلوع کردن از یک

تصویر (کنایه) استفاده کرده است. علاوه بر این تغییر واژگان عادی، بین کلمات هم از نظر موسیقی زبانی و هم فکری تناسب (هارمونی) است: سحر ـ خاور که موسیقی لفظی دارند و خسرو و علم و خاور و کوه که تناسب معنوی دارند. تکرار صدای «س» و «ر» هم کلمات را تا حدودی به هم وصل کرده است. این کلام ادبی آهنگین هم هست و در آن یک هجای کوتاه و سه بلند پشت سر هم تکرار شده است U - - - و بعد از هر رکن، مکثی تکرار می‌شود: سحر چون خُسر / رو خاور / علم بر کوه / ساران زد. به همین نحو خوانندگان می‌توانند، جملات (و مصراع‌های) ادبی را با زبان عادی بسنجند و فرق‌های آن‌ها را یادداشت کنند. در ضمن کار به جملات متعدد ادبی برمی‌خورند که یافتن معادل دقیق آن‌ها در زبان عادی دشوار است و این هم یکی دیگر از فرق‌های زبان ادبی با عادی است: آن روز هم که دست‌های تو ویران شدند باد می‌آمد (فروغ). علاوه بر این که دقیقاً نمی‌دانیم معادل ویران شدن چیست، تناسب اجزاء جمله را درنمی‌یابیم: اولاً چگونه دست‌ها ویران می‌شوند و ثانیاً چه ربطی بین ویرانی دست‌ها و آمدن باد است؟ بدین‌ترتیب ابهام و عدم وضوح معنائی نیز یکی دیگر از فرق‌های زبان (تفکر، سبک) ادبی با زبان عادی است.

پانوشت‌ها

۱ - Language and style, stephen ullmann, Oxford, 1966, P.161

۲ - Each writer has a Linguistic thumb print. رک:
Style in fiction, Geoffrey N.Leech/Michael.H.Short, P.12

۳ - Foil در مصطلحات نقد ادبی به قهرمانی گفته می‌شود که وجود او در اثر ادبی فقط برای آن است که عظمت قهرمان اصلی داستان - از طریق مقایسه - شناخته شود. مثلاً از بررسی در روحیات و کردار بهمن (که ناجوانمردانه سنگی به سوی رستم پرتاب می‌کند) - در داستان رستم و اسفندیار - عظمت قهرمانانی چون رستم و اسفندیار فهمیده می‌شود. Foil را گاهی می‌توان «پهلوان‌پنبه» ترجمه کرد.

۴- A Handbook of critical approaches to literature, P.286

۵ - ادبیات چیست، ص ۴۶

۶ - رک «اولمن»، ص ۱۱۸

۷ - نوعی از این صورت «تضاد ادبی / لفظی» اصولاً ساختار اغراق است و کم و بیش در شاعران دیگر مخصوصاً در سعدی هم دیده می‌شود. و آن وجهی است که در تعبیر عادی - که مراد نیست - کلام راست باشد و در معنی مقصود دروغ (اغراق):

دست من گیر که بیچارگی از حد بگذشت　　　سر من گیر که در پای تو ریزم جان را

سعدی

که در معنی لفظی که مراد نیست حقیقت است، زیرا اگر سر کسی را از بدنش برگیرند جان او «ریخته» خواهد شد!

۸ - در فلک اطلس ستاره نیست و در فلک‌های دیگر هست. اطلس در معنای پارچه بر دو نوع است: حریر ساده یعنی بی‌نقش و اطلس گلگون یعنی گلدار. از طرف دیگر نقش ایهام دارد و علاوه بر ستاره، بازی روزگار هم هست.

یکی از ادبای معاصر که به لغت «معمّا» نداشته است احتمال داده است که در اصل به جای ساده «استاده» بوده است: «چیست این سقف بلند استادهٔ بسیار نقش» و توجه نکرده است که در این صورت معمائی در کار نخواهد بود.

۹ - این وصف در کتاب مواهب الهی (تألیف معین‌الدین یزدی) درباره امیر مبارزالدین آمده است.

۱۰ - هر صاحب سبکی به طور اجمالی به سبک خود وقوف (گیرم به طور مبهم) دارد. شعر رندانه یک تعبیر فکری و فلسفی دارد: طرح مضامین و افکار رندان، امّا نحوهٔ بیان آن هم مسأله‌یی است و من این تعبیر را در این جهت اخیر می‌دانم: یعنی سبک شعری رندانه.

۱۱ - دیوان متنبّی، شرح عبدالرحمن البرقوقی، ۴ جلد، مصر، مطبعة السعادة، ۱۹۳۸ م.

۱۲ - امثال سائره از شعر متنبّی، صاحب بن عباد، ترجمهٔ دکتر فیروز حریرچی، انتشارات سحر، ۱۳۵۶ م.

۱۳ - در مقابل سبک‌شناسی زبانشناسانه Linguistic stylistics. در سبک‌شناسی

زبانشناسانه، متن مورد بررسی منحصراً اثر ادبی نیست و کلاً مسألهٔ زبان مطمح نظر است: سبک زبان روزنامه، سبک زبان محاوره...

۱۴ ـ گفتاری دربارهٔ نقد، گراهام هوف، ترجمهٔ نسرین پروینی، امیرکبیر، ۱۳۶۵، ص ۲۱

۱۵ ـ معانی و بیان ۱، سیروس شمیسا، دانشگاه پیام نور، ۱۳۷۰، ص ۱۵۰

۱۶ ـ در بحث ما دال واژه و مدلول معنی و مصداق آن است. رابطهٔ بین دال و مدلول را دلالت می‌گویند. بحث دلالت در کتب سنتی در منطق و اصول و در کتب جدید در معنی‌شناسی مطرح شده است.

۱۷ ـ به نقل از سارتر در کتاب «ادبیات چیست»، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، انتشارات زمان، ۱۳۵۶، ص ۲۱

۱۸ ـ ادبیات چیست، ص ۲۱

۱۹ ـ گفتاری دربارهٔ نقد، ص ۱۴۴

۲۰ ـ نقد ادبی، دکتر زرین‌کوب، ص ۲۹۵

۲۱ ـ ادبیات چیست، ص ۴۶

۲۲ ـ فرخی سیستانی شعر را به حله تشبیه کرده است:

با کاروان حله برفتم ز سیستان ... با حله تنیده ز دل بافته ز جان!

۲۳ ـ مُهره پشت اشکبوس کشانی.

۲۴ ـ مطوّل، به خط عبدالرحیم، از انتشارات کتابفروشی علمیه اسلامیه، ۱۳۷۴ هق، ص ۲۴

۲۵ ـ چهار مقاله، مصحح دکتر معین، ص ۴۲

۲۶ ـ این که حسان بن ثابت مدعی بود که شعر بدون اغراق می‌گوید، مراد اغراق مستعمل در عرف است نه اغراق هنری.

۲۷ ـ عجیب است که سارتر می‌نویسد: «شاعران در این اندیشه هم نیستند که جهان را "نامگذاری" کنند و، حال چون بر این منوال است، اصلاً از هیچ چیز نام نمی‌برند» (ادبیات چیست، ص ۱۶)

۲۸ ـ مارکسیسم و نقد ادبی، تری ایگلتون، ترجمهٔ م. لاهیجی، انتشارات کار، ۱۳۵۸، ص ۵۸

۲۹ ـ تخیّل فرهیخته، نورتروپ‌فرای، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۳، ص ۵۴

۳۰ ـ همان، ص ۶۴

تمرینات

۱ـ وجوه «ادبی بودن» متن زیر را برشمارید:

«درین لحظه افکارم منجمد شده بود. یک زندگی منحصربه‌فرد عجیب در من تولید شد. چون زندگیم مربوط به همهٔ هستی‌هائی می‌شد که دور من بودند، به همهٔ سایه‌هائی که در اطرافم می‌لرزیدند و وابستگی عمیق و جدائی‌ناپذیر با دنیا و حرکت موجودات و طبیعت داشتم و به وسیلهٔ رشته‌های نامرئی، جریان اضطرابی بین من و همهٔ عناصر طبیعت برقرار شده بود ـ هیچ‌گونه فکر وخیالی به نظرم غیرطبیعی نمی‌آمد ـ من قادر بودم به آسانی به رموز نقاشی‌های قدیمی، به اسرار کتاب‌های مشکل فلسفه، به حماقت ازلی اشکال و انواع پی ببرم. زیرا در این لحظه من در گردش زمین و افلاک، در نشو و نمای رستنی‌ها و جنبش جانوران شرکت داشتم، گذشته و آینده، دور و نزدیک با زندگی احساساتی من شریک و توأم شده بود»

از «بوف کور»

۲ـ مختصات و دورهٔ سبکی شعر زیر را مشخص کنید:

زندگانی چه کوته و چه دراز ... نه به آخر بمرد باید باز؟
هم به چنبر گذار خواهد بود ... این رسن را، اگرچه هست دراز
خواهی اندر عنا و شدّت زی ... خواهی اندر امان به نعمت و ناز
خواهی اندک‌تر از جهان بپذیر ... خواهی از ری بگیر تا به طراز
این همه باد و بود تو خواب است ... خواب را حکم نی مگر به مجاز
این همه روز مرگ یکسانند ... نشناسی ز یکدگرشان باز

۳ـ بکوشید حداقل پنج مختصه از مختصات سبک فردی سعدی را ذکر کنید.

۴ـ بیت زیر از خاقانی را:

رخسار صبح پرده به عمدا برافکند ... راز دل زمانه به صحرا برافکند

با معادل آن (ترجمه آن) در زبان عادی بسنجید و فرق‌های ادبی آن را توضیح دهید. با توجه به منطق زبان عادی، عناصر فرامنطقی (Extra-Logical) آن را توضیح دهید و بکوشید تخیّل شاعر را در ساخت این کلام ادبی تفسیر کنید.

فصل چهارم

برخی دیگر از مسائل مربوط به مفاهیم سه‌گانهٔ سبک

مختصات سبکی

از میان انواع مختصاتی (features) که در یک متن دیده می‌شود فقط برخی ارزش سبکی دارند یعنی در پدید آوردن سبک دخیلند که به آن‌ها مختصات سبک‌ساز یا سبک‌آفرین یا سبکی (Style Markers) گویند. این مختصات چه لفظی باشند و چه فکری و چه ادبی باید متکرّر باشند یعنی بسامد بالائی داشته باشند. مثلاً حمله به صوفی در تفکر حافظ قاعده است و به انحاء مختلف بیان می‌شود: صوفی نهاد دام و سر حقه‌باز کرد، صوفی ارباده به اندازه خورد نوشش باد، صوفی شهر بین که چون لقمهٔ شبهه می‌خورد... در سبک دوره هم مثل سبک فردی، مختصات تکرارشونده هستند. مثلاً در زبان آثار دورهٔ خراسانی آوردن یا به آخر فعل شرط و جواب شرط امری معمول است:

اگر مملکت را زبان باشدی ثناگوی شاه جهان باشدی

انوری

هنگامی که سبکی در حال تغییر و زوال است، مختصات سبکی جنبهٔ تکرّر و ثبات خود را از دست می‌دهند. حافظ گاهی به سبک قدیم خراسانی یاء گزارش خواب آورده است (دیدم به خواب دوش که ماهی برآمدی) و گاهی نیاورده است (دیدم به خواب خوش که به دستم پیاله بود). این می‌رساند که استفاده از این نوع «ی» در عصر او نُرم زبانی نبوده است یا مختصه‌یی در حال زوال بوده است. سعدی در حکایت «مشت زن» جائی می‌گوید: «مصلحت آن بینم که مر او را خفته بمانیم و برانیم». ماندن را در اینجا به سبک قدیم در معنی گذاشتن به کار برده است. این معنی و کاربرد، مرسوم دورهٔ سعدی نیست و در آثار خود او هم تکرّر ندارد. خود او

در ادامه این جمله می‌گوید: «رخت برداشتند و جوان را خفته بگذاشتند» و این می‌رساند که همان «گذاشتن» در این دوره مرسوم یا در حال مرسوم شدن بوده است.

این که میرفندرسکی در عصر صفویه «یاء» را غلط به کار می‌برد و می‌گوید: «چرخ با این اختران نغز و خوش و زیباستی» به سبب آن است که این مختصه اصلاً در زمان او مرسوم نبوده است و لذا کاربرد آن را هم نمی‌دانسته‌اند.

اضطراب سبک

استفاده از مختصات زبانی (و حتی فکری و ادبی) دوره‌های متفاوت در یک متن، ارزش ضد سبکی است و باعث اضطراب سبک می‌شود. فریدون توللی در آن شعر معروف خود می‌گوید:

بلم آرام چون قوئی سبکبار — به نرمی بر سر کارون همی رفت!
به نخلستان ساحل قرص خورشید — به دامان افق بیرون همی رفت!

استعمال تکواژ «همی» در یک شعر نو (در کنار لغات جدیدی چون بلم و قو و کارون...) کمال خام دستی است و حتی به شعر جنبهٔ مضحکی داده است. استفاده از «همی رفت» به جای «می‌رفت» مختصّهٔ زبانی کهن است. از این قبیل است آوردن «ب» بر سر فعل ماضی (بنشت، برفت) که در برخی از اشعار به اصطلاح نو دیده می‌شود، حال آن که در زبان فارسی امروز هیچکس به جای رفت، برفت نمی‌گوید.

نویسنده بزرگی چون صادق هدایت در بوف کور مواظب است تا همه جا مطابق معیار زبان امروز بر سر فعل مضارع «ب» بیاورد، تا جنبهٔ صمیمانهٔ اثر که در گرو روایت به زبان متعارف است آسیب نبیند: برای اوست که می‌خواهم آزمایشی بکنم (ص ۱۱) اسم او را نباید آلوده به چیزهای زمینی بکنم (ص ۱۲).

مسأله‌یی را که توضیح دادم جدا از مسالهٔ آرکائیسم است که استعمال واژه‌های کهن بنا به مقاصد بلاغی یا سبکی باشد.

اضطراب سبک فقط محدود به مسائل زبانی نیست: اگر کسی امروزه در شعرش هنوز پروانهٔ بدبختی را به گرد شمع بچرخاند، دچار اضطراب سبک شده است.

نظم و شعر

کلام عادی منظوم، نظم نام دارد، حال آن که کلام ادبی منظوم، شعر نامیده

می‌شود. به عبارت دیگر نظم معمولاً سبک ادبی ندارد: «ز فروردین چو بگذشتی مه اردیبهشت آید» این مصراع به سبک ادبی نیست، زیرا فقط یکی از مختصات سبک ادبی که آهنگین بودن باشد در آن دیده می‌شود. سبک ادبی در ترجمه آسیب می‌بیند، حال آن که این مصراع را بدون این که آسیب مهمی ببیند می‌توان به انحای مختلفی بیان کرد: بعد از فروردین ماه اردیبهشت است. کسانی که با عروض زبان خود آشنایند و یا طبع موزونی دارند می‌توانند منظوم سخن گویند (بدون این که شعر گفته باشند[1]) و مثلاً به جای این که بگویند: خدا را شکر که به من عشق درس خواندن عطا کرد، بگویند:

حمد پروردگار یکتا را — که مرا ذوق درس خواندن داد

آری به قول ملک‌الشعراء بهار:

شعر دانی چیست؟ مرواریدی از دریای عقل
هست شاعر آن کسی کاین طرفه مروارید سفت
صنعت و سجع و قوافی هست نظم و نیست شعر
ای بسا ناظم که نظمش نیست الا حرف مفت
شعر آن باشد که خیزد از دل و جوشد ز لب
باز در دل‌ها نشیند هر کجا گوشی شنفت
ای بسا شاعر که او در عمر خود نظمی نساخت
وی بسا ناظم که او در عمر خود شعری نگفت

البته مقولهٔ نظم و شعر مقول بالتشکیک است و مراتبی دارد: گاهی ممکن است زبان چندان هنری نباشد امّا موضوع عاطفی و احساسی باشد یا بنابه مقتضای حال مخاطب (مثلاً شعر کودکان) از زبان ساده‌یی استفاده شود:

گویند مرا چو زاد مادر — پستان به دهن گرفتن آموخت

امّا معمولاً شعر به زبان تصویری است و در آن از بدیع و بیان که از لوازم مخیل کردن کلام هستند استفاده می‌شود و خود زبان و نحوهٔ بیان به اندازه موضوع بلکه به مراتب بیشتر از آن اهمیت پیدا می‌کند، به نحوی که نمی‌توان زبان را به آسانی و بدون آسیب، تغییر داد یا ترجمه کرد. به عنوان نمونه به شعر زیر از لیلی و مجنون نظامی دقت کنید:

در صفت مجنون

سلطان سریر صبح خیزان — سر خیل سپاه اشک‌ریزان

مـــتواری راه دلنـــوازی | زنـجیری کـوی عشقبـازی
قـــانون مغنّیـــان بـغداد | بیّـــاع معـــاملان فریـــاد
طبـــال نـــفیر آهـنین کـوس | رهبـــان کلیسیـــای افســـوس
جـــادوی نـــهفته دیـــو پیدا | هـــاروت مشوّشـــان شـــیدا
کـــیخسرو بـــی‌کلاه و بـــی‌تخت | دل خوش‌کن صد هـزار بی‌رخت
اقطـــاع ده سپـــاه مـــوران | اورنگ نشـــین پشت گـــوران
درّاجـــهٔ قلعه‌هـــای وســـواس | دارنـــدهٔ پـــاس دیـــر بی‌پـــاس
مـــجنون غـــریب دل شکســـته | دریـــای زجـــوش نـــانشسته[۲]

همین‌طور بین مراتب نثر فرق است. آن چه در حوزهٔ ادبیات مطرح است فرق قصه و داستان است. بین آن‌ها هم فرق‌های متعددی است. یکی از فرق‌های مهم علیت Causality است. در داستان از خود می‌پرسیم: چرا فلان مطلب اتفاق افتاد؟ علت فلان حادثه چیست؟ چرا خانه‌ها در بوف کور هندسی: مربع، مستطیل، مکعب و مخروطی‌اند؟ چرا دو زنبورعسل دور قهرمان می‌چرخند؟ حال آن که در قصه معمولاً از خود سؤال می‌کنیم که بعد چه شد؟ (and then?). چهل طوطی، هزارویکشب، امیرارسلان و امثال آن‌ها قصه‌اند، هرچند از امکانات زبان ادبی هم بهره برده باشند.

فرق سبک ادبی با سبک‌های دیگر

در صفحات قبل از فرق سبک ادبی با سبک‌های دیگر و مخصوصاً از فرق زبان ادبی با زبان عادی متعارف سخن رفت و اینک چند نکتهٔ دیگر:

سبک ادبی و سبک علمی: زبان سبک علمی دقیق و موجز است. هر دال باید دقیقاً به یک مدلول روشن دلالت کند. در این زبان معمولاً از استعاره و تشبیه خبری نیست. بین فرستنده و گیرنده پارازیت وجود ندارد. امّا جریان‌های اندیشه و تخیل در هنرمندان بزرگ و دانشمندان گاهی سخت همانند است: هر دو ذهن باز و نرم و خیال‌اندیشی (Loose association) دارند. آنجا که انشتین مشغول تصور قاب (Frame)های فضائی و سرعت نور است، گوئی شاعری است که در اعماق کهکشان خیال پرگشوده است. از اینجاست که نوعی ادبیات به نام داستان‌های تخیّلی علمی Science-Fiction به وجود آمده است که در آن هنرمند با تخیّل خود وارد افق‌های علمی می‌شود. امّا نحوهٔ استدلال در علم بیرونی و عینی و مبتنی بر تجربیات ملموس است. یعنی تخیل باید در عمل و آزمایش قابل صدق و کذب

باشد، حال آن که تخیّل ادبی قابل تجربهٔ عینی و عملی نیست. نحوهٔ استدلال شبیه به توجیهات اساطیری انسان بدوی است و پایه در خیال دارد و معمولاً از نوع حسن تعلیل است. این که بلبل در شب می‌نالد به سبب عاشقی است و این که در صبح نغمه می‌سراید تسبیح خدا را می‌گوید. به این ابیات ناصرخسرو دقت کنید:

به چهره شدن چون پری کی توانی — به افعال مانده شو مر پری را
ندیدی به نوروز گشته به صحرا — به عیوق مانده لاله طری را
اگر لاله پرنور شد چون ستاره — جز از وی نپذرفت صورتگری را
سپیدار ماندست بی‌هیچ چیزی — ازیرا که بگزید مستکبری را

می‌گوید سبب این که لاله چون ستاره پرنور و سرخ است به سبب آن است که به ستاره تشبّه کرده است و این که سپیدار میوه ندارد به سبب آن است که مغرور و متفرعن است و از این رو بی‌کس و بی‌چیز مانده است.

از آن مرد دانا دهان دوخته است — که بیند که شمع از زبان سوخته است

سعدی

علت خاموشی مرد دانا را عبرت او از حال شمع ذکر کرده است.

سبک تاریخی و سبک ادبی: در روایات تاریخی قهرمانان چنان که هستند وصف می‌شوند، از این رو قهرمانان تاریخی علی‌القاعده عادی و طبیعی و قابل تصور و دست‌یافتنی هستند (چهره Portrait). حال آن که همان قهرمانان در ادبیات تبدیل به موجودات بیش از حد خوب یا بد، قوی یا ضعیف و به طور کلی اسطوره (Myth) می‌شوند. خواننده دوست دارد یا مثل آنان باشد (رستم، علی(ع)) یا هیچگاه مانند آنان نباشد (شغاد، یزید).

البته در تاریخ هم مانند ادبیات «تقلید» مطرح است امّا به قول هوف تقلید آنان از نوعی دیگر است. تاریخ‌نویسان یا نویسندگان متون علمی از اموری که وجود ذاتی دارند یا ندارند تقلید می‌کنند و امور مورد تقلید آنان در صورتی که با واقعیت رابطه‌یی نداشته باشد عمل آنان را بی‌اعتبار می‌سازد. امّا هومر سپر آشیل را مورد تقلید قرار می‌دهد، گرچه چنین سپری هرگز وجود نداشته است[۳].

سبک ادبی و سبک مذهبی: سبک ادبی تا حدودی به سبک مذهبی نزدیک است، امّا در مذهب پند و اندرز و اخلاقیات و قوانین هدف اصلی است حال آن که این‌گونه مطالب می‌تواند یکی از موضوعات ادبی قرار گیرد. امّا در مذهب هم مانند ادبیات با اعمال محیرالعقول و با چهره‌های اساطیری مواجهیم. روایات مذهبی

قابل تغییر و تصرّف نیستند، حال آن که این روایات در ادبیات مورد جرح و تعدیل قرار می‌گیرند. حافظ می‌گوید:

در عیش نقد کوش که چون آبخور نماند
آدم بـــهشت روضـــهٔ دارالسلام را

یا:

پـدرم روضـهٔ رضوان بـه دو گـندم بـفروخت
نـاخلف بـاشم اگـر مـن بـه جـوی نـفروشم

حال آن که مطابق روایات مذهبی آدم از بهشت اخراج شد و حوا به فـریب ابلیس از میوهٔ ممنوع خورد.

سبک ادبی، گفتار روان‌پریشان: گاهی بین زبان ادبی و زبـان بیمـاران روانـی مخصوصاً کسانی که دچار زبان‌پریشی یا aphasia هستند مشابهت‌هائی دیده می‌شود. در زبان‌پریشی هم با اشتباه در کاربرد لغات مواجهیم که شبیه به مجاز و استعاره و تشبیه در ادبیات است[۴]. هـنرمندان هـم مـانند بیمـاران روانـی دارای Losse-association یا ذهن شل و باز هستند. البته بیمار روانی آگاه نیست که اشیا را به اشتباه می‌بینند یا واژگان را به اشتباه به کار می‌برد، حال آن که هنرمند تـا حـدود زیادی به کار خود واقف است. فرق دیگر این است که هنرمند هدفی را تـعقیب می‌کند و بـه اصـطلاح goal oriented است حـال آن کـه بیمـار روانـی مـعمولاً از تصورات واهی خود هدفی مشخص ندارد. تصور این که آسمان مزرعه‌یی است و ماه داس است به لحاظ ماهیت با سخن و تخیل یک بیمار روانی تفاوتی ندارد امّا بیمار روانی به همین تصور دل خوش می‌کند یا برمبنای تصور خود فـعلی انجام می‌دهد حال آن که هنرمند از این تخیل نتیجه می‌گیرد، چنان که حافظ در نتیجهٔ این تصور می‌گوید: یادم از کشتهٔ خود آمد و هنگام درو.

انشانویسی یا آئین نگارش

در مسألهٔ انشا دو هدف مطرح است: گاهی می‌خواهیم دانش‌آموزی را واداریم که نوشتن به زبان متعارف را بیاموزد. بتواند نامه‌یی به این و آن بنویسد، تجربه‌یی را شرح دهد، حـادثه‌یی را تـوصیف کـند. در ایـن صـورت بـاید بـه او بـیاموزیم تـا حتی‌المقدور از امکانات سبک ادبی بپرهیزد. از اغراق و تشبیه و استعاره جز بـه ندرت استفاده نکند، روشن و موجز و دقیق و آسان بنویسد. در آموزش انشا معمولاً این جنبه مطمح نظر است.

امّا گاهی کسی درصدد آن است که نوشتن به سبک ادبی را بیاموزد. در این صورت باید توجه داشت که تحقق سبک ادبی تا حدود زیادی درگرو نگرش و تفکر ادبی است. استفاده از امکانات ادبی به طور تصنّعی، نثر را کلیشه‌یی و بی‌روح می‌کند. زبان ادبی اصیل، خلاق است، خلاقیت creativity به این معنی است که بتوانیم جملات بلاغی تازه‌یی بیافرینیم و این امر معمولاً درگرو نگرش‌های نوین است.

نمونه‌های بد انشا را در اکثر کتاب‌هائی که فن انشاءنویسی را تعلیم می‌دهند می‌توان جست و از همه بدتر نمونه‌هائی است که درکتابی از ادیب‌السلطنه سمیعی به نام «آیین نگارش» آمده است:

در صفت دبیر

«دبیر باید پیش از همه کار و بیش از همه چیز سعی کند که دارای ملکات فاضله و خداوند اخلاق ستوده گردد جمال صورترا به کمال معنی آراسته کند و جامه تقوی و پرهیزکاری بر تن راست نماید و اندام اعتبار را به زیور درستی و امانت بیاراید و گفتار خود را با راستی و حقیقت بیامیزد و بفصاحت منطق و صراحت لهجه زیور بخشد و زبان و قلم از ناشایست پاک دارد و در نگاهداشت رازها کوشش فراوان به کار برد و اعتماد همگان را به سوی خود فراآورد و عنان قلم از آنچه برخلاف حقیقت است بازگیرد و کسی را بدانچه در او نیست نستاید و از تملق و چاپلوسی که کشنده روح ادب است بگریزد دبیر چون بدین صفتها و زیورها آراسته باشد هرآینه قدر و بهای او نزد مردم بزرگ شود و جایگاه او در جامعه بلند گردد و سخن او در گوشها و دلها تأثیری هرچه بیشتر بخشد و باید دانست که دبیری را شرایطی چند است که تا آن شرایط در وجود دبیر و نگارنده جمع نشود نام دبیری بر وی راست نیاید و کار نگارندگی را از عهده بر نتواند آمد».[۵]

این نوشته به طوری که از عنوان آن برمی‌آید در معرفی دبیر (نویسنده) است. انتظار بر آن است که نوشته‌یی موجز و دقیق و توصیفی باشد به طوری که خواننده بعد از قرائت آن به روشنی با مشخصات مهم نویسندگان آشنا شود، حال آن که جز لفاظی در آن خبری نیست. نه‌تنها خواننده درنمی‌یابد که دبیر باید چه صفاتی داشته باشد بلکه به خواننده درک غلطی هم می‌دهد، زیرا اکثر صفاتی که برای دبیر ذکر کرده است نامربوط هستند.

نثر نوشته ملغمه‌یی است از سبک قدیم و جدید و در هر دو مورد خام. لحن

نوشته، سبک چهار مقاله نظامی عروضی را به یاد می‌آورد. دبیر را که امروزه به معنی معلم دبیرستان است در معنای کهن آن که نویسنده باشد به کار برده است. به سبک قدما در چند مورد بعد از مفعول را نیاورده است و از سوی دیگر بنا به استعمال امروزیان نمودن را به معنی کردن به کار برده و لغاتی چون نگاهداشت استعمال کرده است. در هر جملهٔ این نوشته عیبی است: مطابقه صفت و موصوف به سبک عربی، استعمال لغات و جملات مترادف که جنبهٔ حشو قبیح یافته‌اند، تکرارهای بی‌مورد... رسم‌الخط بی‌قانون است: نقطه‌گذاری را رعایت نکرده است. استقلال کلمات را در نظر نگرفته است: «به» اضافه را به اسم چسبانده است، های جمع را به اسم چسبانده است و حتی «را» را به اسم وصل کرده است. و خلاصه این که کیست که از امثال این نوشته‌ها نکته‌یی معنائی یا نگارشی بیاموزد؟ این نوشته به ما یاد می‌دهد که چگونه درازه‌گوئی کنیم، معنی را تحت‌الشعاع لفظ قرار دهیم و در لفظ بی‌دقت و سهل‌انگار باشیم.

به هر حال توجه به سبک‌شناسی برای معلم انشا ضروری است. از قدیم می‌گفتند که سبک را باید از تقلید از الگوهای درست آموخت. به قول Milic این سخن هنوز هم استوار است.

و امّا نمونهٔ یک نثر خلاّق ادبی:

«برای من او در عین حال یک زن بود و یک چیز ماوراء بشری با خودش داشت. صورتش یک فراموشی گیج‌کنندهٔ همهٔ صورت‌های آدم‌های دیگر را برایم می‌آورد، به طوری که از تماشای او لرزه بر اندامم افتاد و زانوهایم سست شد. در این لحظه تمام سرگذشت دردناک زندگی خودم را پشت چشم‌های درشت، چشم‌های بی‌اندازه درشت او دیدم. چشم‌های تر و برّاق، مثل گوی الماس سیاهی که در اشک انداخته باشند. در چشم‌هایش، در چشم‌های سیاهش شب ابدی و تاریکی متراکمی را که جست‌وجو می‌کردم پیدا کردم و در سیاهی مهیب افسونگر آن غوطه‌ور شدم. مثل این بود که قوه‌یی را از درون وجودم بیرون می‌کشند. زمین زیر پایم می‌لرزید و اگر زمین خورده بودم یک کیف ناگفتنی کرده بودم.

قلبم ایستاد، جلو نفس خودم را گرفتم، می‌ترسیدم که نفس بکشم و او مانند ابر یا دود ناپدید بشود. سکوت او حکم معجز را داشت، مثل این بود که یک دیوار بلورین میان ما کشیده بودند. از این دم، از این ساعت و یا ابدیت، خفه می‌شدم. چشم‌های خستهٔ او مثل این که مرگ را دیده باشد، آهسته به هم رفت. پلک‌های چشمش بسته شد و من مانند غریقی که بعد از تقلا و جان کندن روی آب می‌آید از

شدت حرارت تب به خودم لرزیدم و با سرآستین عرق روی پیشانیم را پاک کردم»[۶].
در این نوشته که به زبان امروزی است بسیاری از مختصات ادبی دیده می‌شود: ابهام، تکرار، استعاره، تشبیه، علّیت‌های ادبی، زنده بودن زبان، تازگی...

سبک‌شناسی و تصحیح متون

در تصحیح متون آشنائی با نرم دوره سبکی مربوط از واجبات است وگرنه مصحّح در انتخاب واریانت‌ها یا نسخه بدل‌ها دچار سردرگمی خواهد شد. مثلاً مصحح باید توجه داشته باشد که در زبان قدیم فارسی به جای برخی از قیود فارسی، معادل عربی آن‌ها مرسوم بود مثلاً به جای سخت، صعب می‌گفتند، حال آن که به لحاظ وزن بین آن‌ها اختلافی نیست، پس در این بیت شهید بلخی:

مرا به جان تو سوگند و صعب سوگندی
که هرگز از تو نه گردم نه بشنوم پندی

واژهٔ «سخت» به جای صعب اشتباه است.

هم‌چنین در این دوره، استعمال لغت حرب به جای جنگ بسیار طبیعی است. به قول بهار بلعمی در تاریخ خود فقط یک‌بار واژهٔ جنگ را به کار برده است و آن هم مشکوک است[۷]. همین معلومات سبک‌شناسانه است که سرمایهٔ برخی از ادبا در تصحیحات قیاسی بوده است که گذشت زمان و پیدا شدن نسخ معتبر کهن بر صحّت آن‌ها صحّه نهاده است. کسانی امثال دهخدا و بهار صاحب «معرفت لحن»[۸] بوده‌اند. مرحوم دهخدا حدس‌هایی در تصحیح برخی از متون زده است که گاهی از فرط اصابت اعجاب‌انگیز است و از این جمله ملاحظات او در دیوان ناصرخسرو است. مرحوم بهار هم در مطاوی سبک‌شناسی خود غالباً چنین اجتهاداتی دارد. از جمله دربارهٔ کلیله و دمنه (← سبک‌شناسی، ج ۲، ص ۲۵۵) می‌نویسد که در چاپ عبدالعظیم‌خان قریب که دردسترس او بوده است مواردی به چشم می‌خورد که از نظر سبک‌شناسی مشکوک است. من پاره‌یی از آن موارد را با کلیلهٔ چاپ مرحوم مینوی که مبتنی بر نسخ کهن است مقابله کرده‌ام و غالباً حدسیات بهار صحیح بوده است. دربارهٔ جملهٔ زیر از ص ۱۱۶ چاپ قریب:

«اگر رای بینی عاقبت کار دمنه و کیفیت معذرت‌های او پیش وحوش و شیر بیان کن که شیر چون در آن حادثه به عقل رجوع کرد و بر دمنه بدگمان شد، تدارک آن از چه وجه فرمود و بر عذر آن (؟) چگونه وقوف یافت»

باکمال شجاعت و اطمینان می‌نویسد: «اینجا ضمیری که راجع به دمنه است و

بعد از آن علامت گذاشته‌ایم به تحقیق غلط و از تصرف یا سهو کاتبان است». مقصود بهار این است که در این جا «آن» غلط است و باید برطبق نرم دورهٔ کلیله و دمنه «او» باشد. و البته حق با اوست و در ص ۱۲۷ نسخهٔ مصحح مینوی «او» آمده است. بهار چنان به کار خود اطمینان دارد که هراسی به دل راه نمی‌دهد که قریب و دیگران او را استیضاح کنند که چگونه در مقابل نص نسخ موجود چنین اجتهادی کرده است.

در ص ۲۵۹ ج ۲ می‌نویسد: از مطالب دیگری که در آن شک دارم وجود عباراتی از قبیل «چون اندوهناک» و «چون غمناک» در کلیله است که باید برطبق موازین سبکی «چون اندوهناکی» و «چون غمناکی» بوده باشند. و در نتیجه عبارات زیر را محرف می‌داند:

«امروز چون از قوت بازماندم بنای کار خود بر حیلت باید نهاد، پس چون اندوهناک (؟) بر کنارهٔ آب نشست» (چاپ قریب، ص ۷۲). «دیگر روز مادر شیر به دیدار پسر آمد او را چون غمناک یافت» (چاپ قریب، ص ۱۱۸).

و حق با اوست و این موارد به ترتیب در چاپ مینوی (ص ۸۲ و ص ۱۲۹) چون اندوهناکی و چون غمناکی است.

در ص ۲۶۱ ج ۲ می‌گوید که قدما فقط در مواقع ضروری از «را» استفاده می‌کردند و در نتیجه «را» را در جملهٔ زیر از کلیله (چاپ قریب، ص ۹۹) زائد می‌داند:

«صواب آن است که جمله پیش او رویم و شکر ایادی او را باز رانیم»

و حق با اوست و در ص ۱۰۸ کلیلهٔ مینوی «را» نیامده است.[۹]

در تاریخ جهانگشای جوینی (ج ۲، ص ۸) آمده است: «وطواط ... این رباعی بر تیر نوشت و بینداخت:

گر خصم تو ای شاه بود رستم گُرد یک خر ز هزار اسب نتواند برد

مسأله این است که «رباعی» گفته امّا یک بیت ذکر کرده است. امّا این موضوع در مواضع دیگر جهانگشاه هم سابقه دارد. امّا ظاهراً برای رفع این به ظاهر نقیصه، دیگران بیتی به بیت فوق افزوده‌اند تا رباعی شود، امّا در آن اشکالی است. بهار می‌نویسد:

«مسلم است که وطواط همین بیت را گفته است و در تاریخ گزیده بیتی دیگر از خود مؤلف یا از دیگری بر آن مزید کرده‌اند که قافیهٔ دومش فاسد و از وطواط نیست و مشهور است:

شاها که به جامت می صافی است نه دُرد

بدخواه ترا ز غصه خون باید خورد

توضیح آن که «خورد» برطبق لهجهٔ صحیح دری و پهلوی و شهادت قوافی شعر اساتید زبان فارسی به واو معدوله یعنی به فتح «خا» می‌باشد و در آن صورت با «درد» و «بُرد» و «گرد» که همه به ضم حرف اول تلفظ می‌شوند راست نمی‌آید و وطواط چنین خطائی نمی‌کند. از این رو معتقد شده‌ایم که این بیت اول را بعدها ساخته‌اند»[۱۰].

مقایسهٔ چند اثر متحدالمضمون

آثار متحدالمضمون همعصر، قاعدةً سبک واحدی دارند و اگر احیاناً بین آن‌ها افتراقی باشد لابد از نویسنده‌یی است که سبک فردی دارد. امّا آثار متحدالمضمون دوره‌های مختلف حتماً به لحاظ سبک از یکدیگر متمایزند.

ابوشکور بلخی از شاعران عصر سامانی گوید:

به دشمن برت استواری مباد — که دشمن درختی است تلخ از نهاد
درختی که تلخش بود گوهرا — اگر چرب و شیرین دهی مرو را
همان میوهٔ تلخت آرد پدید — ازو چرب و شیرین نخواهی مزید
ز دشمن گر ایدون که یابی شکر — گمان بر که زهرست هرگز مخور

همین مضمون را فردوسی شاعر معاصر ابوشکور چنین گفته است:

درختی که تلخ است وی را سرشت
گرش بر نشانی به باغ بهشت
ور از جوی خلدش به هنگام آب
به بیخ انگبین ریزی و شهد ناب
سرانجام گوهر به کار آورد
همان میوهٔ تلخ باز آورد

زبان و فکر این هر دو شعر به هم شبیه است الاّ این که در سخن استاد فردوسی با ایجاز بیشتری مواجهیم، شعر فردوسی مبتنی بر استعارهٔ تمثیلی و شعر ابوشکور مبتنی بر تشبیه تمثیل است.

در قرن هفتم سعدی به سبب گزینش درخت زقوم به جای درختی که سرشت یا گوهرش تلخ است به ایجاز بیشتری دست می‌یابد:

درخت زقوم ار به جان پروری — مپندار هرگز کزو برخوری

زقوم (در اصل به تشدید قاف) که در قران مجید هم آمده است اسم درختی است در جهنم. نرم زبان خراسانی اجازه انتخاب چنین گزینشی را به شاعران آن دوره نمی‌داده است.

امّا در شعر سعدی هم مانند شعر ابوشکور و فردوسی اکثریت با لغایت فارسی است. در دورهٔ تیموری با سبک دیگری مواجهیم که از مختصات آن کثرت لغات عربی و اصطلاحات و تعبیرات قرآنی یا اسلامی است. چنان که هاتفی شاعر معاصر جامی در همین مضمون چنین می‌گوید:

اگر بیضهٔ زاغ ظلمت سرشت / نهی زیر طاووس باغ بهشت
به هنگام آن بیضه پروردنش / ز انجیر جنت دهی ارزنش
دهی آبش از چشمهٔ سلسبیل / در آن بیضه دم در دمد جبرئیل
شود عاقبت بیضهٔ زاغ زاغ / برد رنج بیهوده طاووس باغ

هاتفی در این شعر واژهٔ بیضه را به اعنات در همهٔ ابیات تکرار کرده است[۱۱].

داستان مرد پارسا و کوزهٔ روغن در کلیله و دمنه و انوار سهیلی:

«پارسا مردی بود و در جوار او بازرگانی بود که شهد و روغن فروختی، و هر روز بامداد قَدَری از بضاعت خویش برای قوت او بفرستادی، چیزی از آن بکار بردی و باقی در سبوئی می‌کردی و در طرفی از خانه می‌آویخت. به آهستگی سبوی پر شد. یک روزی[۱۲] در آن می‌نگریست، اندیشید که: اگر این شهد و روغن به ده درم بتوانم فروخت، از آن پنج سر گوسپند خرم، هر ماهی پنج بزایند و از نتایج ایشان رمه‌ها سازم و مرا بدان استظهاری تمام باشد، اسباب خویش ساخته گردانم و زنی از خاندان بخواهم، لاشک پسری آید، نام نیکوش نهم و علم و ادب درآموزم، چون یال برکشد اگر تمرّدی نماید بدین عصا ادب فرمایم.

این فکرت چنان قوی شد و این اندیشه چنان مستولی گشت که ناگاه عصا برگرفت واز سر غفلت بر سبوی زد، در حال بشکست و شهد و روغن تمام به روی او فرو دوید»[۱۳].

و اینک همین حکایت از کتاب انوار سهیلی که انشای جدیدی است از کلیله در قرن دهم. لابد قصد حسین واعظ کاشفی سبزواری (متوفی در ۹۱۰) ساده کردن این متن به مقتضای دورهٔ خودش بوده است:

«گفت آورده‌اند که مردی پارسا در همسایگی بازرگانی خانه داشت و به یمن مجاورت او روزگاری به رفاهیت می‌گذاشت. بازرگان پیوسته شهد و روغن فروختی

و بدان معاملهٔ چرب و شیرین سودها اندوختی و به حکم آن که پارسامرد اوقاتی ستوده داشت و پیوسته حَب حُب الهی در مزرعهٔ دل بی غل می‌کاشت بازرگان به وی اعتقادی کرده بود و مایحتاج او را بر ذمهٔ همت خود گرفته و فایدهٔ توانگری همین تواند بود که دل درویشی به دست آرند و ذخیرهٔ باقی از مال فانی بردارند.

توانگرا دل درویش خود به دست آور
که مخزن زر و گنج و گهر نخواهد ماند

خواجهٔ بازرگان نیز فرصت خیر را غنیمت شمرده هر روز از آن بضاعت که به بیع و شرای آن اشتغال نمودی برای قوت زاهد قدری می‌فرستاد. زاهد از آن چیزی به کار برده باقی را درگوشه‌یی می‌نهاد. اندک فرصتی را سبوئی از آن پر شد. روزی پارسا در آن سبو نگریست و اندیشه کرد که آیا چه مقدار عسل و روغن در این ظرف جمع شده باشد. آخرالامر به تخمین ده من تصور کرده و گفت که به ده درم توانم فروخت، بفروشم و به همین مبلغ پنج گوسفند توانا بخرم و این هر پنج به هر شش ماه بزایند و هریک دو بچه آرند، سالی را بیست و پنج شوند و ده سال را از نتایج ایشان رمه‌ها پدید آید و مرا بدان استظهار کلی حاصل شود و بعضی را بفروشم و اسباب خود بدان آراسته گردانم. و زنی را از خاندان بزرگ بخواهم و بعد از نُه ماه جهت من پسری زاید و علم و ادب بیاموزد. امّا چون ضعف طفولیت به قوت شباب مبدل گردد و آن سروناز در چمن جوانی بالاکشد، یُمکِن که ازگفتهٔ من تجاوز نموده سرکشی آغاز کند و بر آن تقدیر ادب کردن او از لوازم باشد. و همین عصا که در دست دارم ادبش بفرمایم. پس عصا بکشید. و چنان در بحر خیال مستغرق بود که سروگردن پسر بی‌ادب را در حضور تصور کرده عصا را فرود آورد و بر سبوی شهد و روغن زد. قضا را آن سبوی بر بالای طاق نهاده بود و خود در زیر طاق روبروی او نشسته. چون عصا بر سبو آمد فی‌الحال بشکست و شهد و روغن تمام بر سر و روی و جامه و موی پارسا ریخت و آن جمله خیال‌ها به یک دم بگریخت.»[۱۴]

فرق عمدهٔ این نثر با نثر کلیله علاوه بر مسائل زبانی (رفافیت، اوقات ستوده...) در اطناب بی‌مورد و حشوهای آن است.

پانوشت‌ها

۱ ـ همان‌طور که ژوردن در آن نمایشنامهٔ مولیر چهل سال بود که به نثر سخن می‌گفت و خود خبر نداشت!

۲ ـ لیلی و مجنون، چاپ وحید، ص ۶۵

۳ ـ گفتاری دربارهٔ نقد، ص ۵۴

۴ ـ فروید در رسالهٔ creative writers and day-dreaming در مورد شباهت این دو سبک بحثی دارد. رک:
The interests of criticism (an introduction to literary theory), Hazard Adams, Harcourt, Braco & world, Inc, 1969. P.59

۵ ـ آئین نگارش، تألیف حسین سمیعی (ادیب‌السلطنه). به نقل از:
Persian grammar, Lambton, P.245

۶ ـ بوف کور، هدایت، امیرکبیر، چاپ چهارم، ص ۲۴

۷ ـ سبک‌شناسی، ج ۲، ص ۵۹

۸ ـ اصطلاحی است که گاهی در علم درایه به کار می‌رود و مراد از آن آشنا بودن به سبک حدیث است.

۹ ـ نقل از مقالهٔ: دربارهٔ سبک‌شناسی بهار، سیروس شمیسا، مجلّهٔ آینده، سال یازدهم، شمارهٔ ۱ تا ۳، فروردین تا خرداد ۱۳۶۴، ص ۸۴

۱۰ ـ سبک‌شناسی، ج ۳، ص ۹۱

۱۱ ـ می‌گویند هاتفی که خواهرزاده جامی بود این شعر را برای او خواند و نظر جامی را جویا شد. جامی گفت بد نیست امّا آن‌قدر بیضه بیضه گفتی که بیضه گذاشتی!

۱۲ ـ مشکوک است و به لحاظ سبکی یا یک زائد است و یا یکی روزی صحیح می‌نماید.

۱۳ ـ کلیله و دمنه، مصحح استاد مینوی، ص ۲۶۳

۱۴ ـ انوار سهیلی، امیرکبیر، چاپ دوّم، ۱۳۴۱، ص ۳۶۷-۳۶۶

تمرینات

۱ ـ شعر زیر اثر مشترک سه شاعر معاصر است: اسماعیل شاهرودی (مصراع‌های ۱ و ۴ و ۷)، هوشنگ بادیه‌نشین (مصراع‌های ۲ و ۵ و ۸)، یدالله رویائی (مصراع‌های ۳ و ۶ و ۹). بکوشید سبک هر شاعر را در این شعر و فرق آن را با سبک دو شاعر دیگر توضیح دهید:

توکّلت علی‌الله

ش مرد ماهیگیر با نجوای بسم‌الله
ب قایق خود را بسان قایق خورشید
ر روی ناهموار موج آهسته می‌راند
ش دست‌هایش می‌سراید آیةالکرسی به هر آمد شد پارو
ب و نگاهش می‌دهد پرواز صدها مرغ سبز یادها را در فضای قصرهای موج
ر آفتاب گرم را با جلوهٔ هر یاد می‌خواند
ش آفتاب امّا نمی‌داندکه مردی هست و موجی‌از توکلت علی‌الله در سرش‌سرشار ماهی‌ها
ب وینک آیا در درون تور ماهیگیر
ر حسرت صد ماهی چالاک می‌ماند؟

فصل پنجم

مکاتب سبک‌شناسی

در این فصل از میان مکاتب مختلف سبک‌شناسی که در دوران معاصر پاگرفته است به چند مکتب اشاره می‌کنیم. امّا قبل از آن بد نیست به چند مطلب کلی اشاره شود.

سبک‌شناسی ادبی و سبک‌شناسی زبانشناختی

بعد از فردینان دوسوسور شاگرد او شارل بالی Charles Bally کوشید تا سبک‌شناسی را شاخه‌یی از زبانشناسی محسوب دارد و بدین لحاظ به آن وجهه‌یی علمی بخشد. شاگردان و پیروان او هم (مثلاً cressot) همین مسیر را تعقیب کردند و روزبه‌روز سبک‌شناسی از حوزهٔ نقد ادبی قدیم خارج شد و به طرف زبانشناسی رفت. به طوری که امروزه دیگر سبک‌شناسی نیست که به نقش زبانشناسی بی‌اعتنا باشد و حداقل این است که سبک‌شناسی را نظامی بین زبانشناسی و نقد ادبی جدید تلقی می‌کند. زیرا در آن هم بحث‌های زیبائی‌شناسی و ارزشگذاری و قضاوت است و هم تکیه بر یافته‌های زبانشناسی دارد.

زبانشناسان برآنند تا ادبیات را علمی کنند و برای آن معیارهای عینی بجویند و مسائل ادبی را تحت ضابطه و قاعده‌یی درآورند، حال آن که ادبا چندان در این زمینه کار نکرده‌اند. حتی کسی مانند ریچاردز گفته است که چه احتیاجی است که ادبیات را تعریف کنیم. الگین یکی از زبانشناسان می‌گوید: سبک‌شناسی به کاربرد اصول زبانشناسی در زبان ادبی اطلاق می‌گردد[1]. البته معلوم نیست این سخن تا چه مایه درست باشد. به طور کلی زبانشناسان وقتی که در کتب خود به بحث از زبان ادبی و ادبیات می‌پردازند، این مطالعات و بحث‌های خود را سبک‌شناسی

می‌خوانند. امّا این بحث‌ها غالباً منحصر به خواص سبک ادبی است و معمولاً به سبک دوره یا فردی مربوط نمی‌شود. از طرف دیگر این بحث‌ها گاهی منحصراً جنبهٔ زبانشناسی دارد و نمی‌توان آن را سبک‌شناسی خواند. آیا همهٔ مختصات زبانی ارزش سبکی هم دارند؟ مسلم است که خیر! یاکوبسون و لوی استروس مشترکاً در مقاله‌یی شعر گربه‌های (Les chats) بودلر را (از کتاب گل‌های شر) مورد تجزیه و تحلیل سبک‌شناسانه قرار دادند. رایفاتر M.Riffaterre در نقدی که بر این مقاله نوشته است خاطرنشان می‌کند که نویسندگان همهٔ مختصات را در شعر بودلر مختصهٔ سبکی محسوب داشته‌اند حال آن که بسیاری از آن‌ها فقط مختصّهٔ زبانی محسوب می‌شوند و سرانجام می‌گوید آن مختصاتی ارزش سبکی دارند که توجه خواننده را جلب کنند و بر او مؤثر باشند.

به هر حال چاره‌یی نیست جز این که سبک‌شناسی را نظامی مستقل فرض کنیم و آن را شاخه‌یی از زبانشناسی یا نقد ادبی ندانیم. بین این‌ها فرق‌هائی است که نمی‌توان نادیده گرفت. زبانشناسان چندان به بحث معنی علاقه‌مند نیستند، حتی در مکاتب بلومفیلدی سمانتیک را طرد کرده‌اند[2]. حال آن که بحث معنی مهم‌ترین بحث در نقد ادبی است و به هر حال در سبک‌شناسی نیز توجه به آن ضروری است. از طرف دیگر در نقد ادبی با مسألهٔ ارزشگذاری یا قضاوت سروکار داریم که در زبانشناسی محلّی از اعراب ندارد و در سبک‌شناسی هم چندان مهم نیست و اگر هم مطرح شود فقط مبتنی بر اثر است و به صاحب اثر نمی‌پردازد.

دو جریان مهم در سبک‌شناسی جدید

در سبک‌شناسی جدید دو جریان کلی قابل تشخیص است:

۱ ـ مکتب فرانسوی سبک که مأخوذ از آراء شارل بالی Charles Bally است.

۲ ـ مکتب آلمانی سبک که مرهون آرای کارل فوسلر Karl Vossler و لئو اسپیتزر است و ریشهٔ آن را باید در زیبائی‌شناسی Aesthetics بندتو کروچه جست. برخلاف بالی که توجه‌یی به ادبیات ندارد برای کروچه شعر و زبان آن یکی است. برای اینان تمامی عناصر یک اثر هنری مهم است نه مثل گروه اول فقط عناصر عاطفی Expressive آن.

اگر از دیدگاه سوسور نگاه کنیم می‌توان گفت که مکتب فرانسوی La Langue و مکتب آلمانی La Parole را در نظر دارد، یعنی یک اثر هنری، کار یک نویسنده، یک دوره، یک ملّت را.

این دو جریان گاهی به هم آمیخته‌اند: مثلاً بسیاری از پیروان بالی مثل سایس Sayce و اولمن Ullmann، تئوری بیانگری Expressiveness را (برخلاف بالی) در ادبیات هم به کار بردند. و لئو اسپیتزر در اواخر کار خود به خطر برخوردهای اشراقی با سبک اعتراف کرد.

سبک‌شناس‌های آمریکائی و انگلیسی التقاطی هستند. ایدهٔ Expressiveness را به عنوان نقطهٔ آغاز می‌پذیرند امّا حیطه سبک‌شناسی را مانند مکتب آلمانی، ادبیات می‌دانند.

البته جز این دو مکتب اصلی، از مکاتب دیگری هم می‌توان نام برد (حدود ۱۲ مکتب). Hatzfield از هشت مکتب نام برد که بر روی مسائل دیگر از قبیل بلاغت poetics، روانشناسی، هنر، تاریخ، آمار تکیه دارند و این‌ها را با سبک‌شناسی آمیخته‌اند.

به هر حال همان‌طور که در ماهیت سبک اختلاف است در روش‌ها و غایت آن هم بحث است: کدام بخش از زبان را باید واحد سبک‌شناسی تلقی کرد؟ سبک‌شناسی آواها Phonetic stylistics را معمولاً در بررسی شعر بکار می‌برند. امّا اولمن عقیده دارد که آواها هم مثل کلمه و جمله باید در سبک‌شناسی نثر هم منظور شوند.

مهم‌ترین بخش زبان که در سبک‌شناسی مورد توجه است کلمه است هم به لحاظ صورت و هم به لحاظ معنی. کلمه واحد تجزیه و تحلیل‌های سبکی و مطالعات بلاغی است. اولمن می‌گوید گزینش‌های آوائی و جمله‌یی محدود است امّا گزینش واژگانی غیرمحدود است و بدین ترتیب در بررسی سبک فردی کارآمدتر است. Ohmann عقیده دارد که سبک را در بررسی جمله و نحو syntax باید دید مخصوصاً با توجه به گرامر گشتاری. توضیح جزء متشکّله معنائی گرامر گشتاری که Katz و Postal مطرح کردند اساس کار اهمن است. بسیاری از سبک‌شناسان انگلیسی مثلاً Frith و هالیدی Halliday نه‌تنها واحدهای زبانی بلکه واحدهای معنائی را هم در سبک‌شناسی در مد نظر دارند.

علاوه بر شیوه‌ها و ابزار، در هدف سبک‌شناسی هم اختلاف‌هائی است. سبک را عناصر عاطفی قابل تشخیص گفته‌اند، پس باید این عناصر را به دقت شناخت. امّا هر کسی این عنصر را چیزی می‌داند. رایفاتر خلاف انتظارها (Defeated expectancy) را مختصهٔ سبکی می‌داند. ولک Wellek عناصر سبکی را آن‌هائی می‌داند که فوراً قابل تشخیص باشند. امّا مک اینتوش McIntosh می‌گوید که

مختصات سبکی (Stylistie features) همیشه آشکار و هویدا نیستند. جائی که عناصر سبکی واضح و عینی نیستند، تجزیه و تحلیل سبکی مبتنی بر اشراق است یا باید از بررسی‌های آماری کمک گرفت. بهترین نمونهٔ روش اشراقی دائرهٔ فقه‌اللغوی لئو اسپیتزر است که در آن سبک‌شناس نسبت به اثر یک درک قبلی Preconception دارد و برمبنای آن است که متوجه مختصاتی می‌شود. از این مختصات می‌کوشد اصل خلاق creative principle را بیابد. سپس برای تأیید یافته‌اش به ملاحظات و دقت‌های دیگری متوسل می‌شود. اخیراً اسپنسرر spencer هم پیشنهاد کرد که نقطهٔ شروع باید اشراق منتقد critic's intuition باشد.

هدف سنتی مطالعات سبک‌شناسانه ارزشگذاری (evaluation) بوده است و برای بسیاری از سبک‌شناسان جدید هم این هدف مطرح است. رایفاتر، سایس، ولک گفته‌اند که کار نهائی سبک‌شناس بیان قضاوت‌های زیبائی‌شناسانه است. به نظر اولمن سبک‌شناسی که قدرت بیان Expressiveness را مطالعه می‌کند فقط باید توصیف کند امّا سبک‌شناسی که ادبیات را مطالعه می‌کند باید ارزشگذاری کند. اسپنسرر می‌گوید مقایسه (comparison) می‌تواند مبنای قضاوت باشد[۳].

به نظر من سبک طرز برخورد با مسائل است به طور کلی که معمولاً حاصل برداشت از مسائل است نه این که فقط ظهور عواطف و احساسات (بالی) یا جلوهٔ انتظارات برنیامده (رایفاتر) باشد. این طرز برخورد ممکن است عقلانی (مکتبی، فلسفی...) یا احساسی و حتّی طنزآلود باشد. برخورد حافظ با صوفی و شیخ و زاهد سبک اوست. برخورد خیام با مرگ و زندگی سبک اوست. پس سبک استراتژی شاعر در توضیح و تعلیل است. این طرز برخوردهای سبکی معمولاً بسامد بالائی دارند، یعنی به صورت کم و بیش یکنواخت و متکرّری دیده می‌شوند.

برخورد با بینش فرق می‌کند. طرز برخورد آن جنبهٔ عملی و متحقق شدهٔ بینش است که تحت تأثیر شرایط و زمینه ممکن است دچار تغییراتی شود.

اینک به چهار مکتب مهم از مکاتب سبک‌شناسی اشاره می‌شود:

سبک‌شناسی توصیفی

واضع مکتب سبک‌شناسی توصیفی (Descriptive stylistics)[۴] شارل بالی charles Bally[۵] (۱۹۴۶-۱۸۶۵) سوئیسی است که او را پایه‌گذار سبک‌شناسی جدید می‌دانند. شارل بالی شاگرد فردینان دوسوسور Ferdinand de saussur (۱۹۱۳-۱۸۵۷) پدر زبانشناسی جدید بود. روش کار او این است که عبارات و

جملات و کلمات متحدالمضمون را با هم می‌سنجد و نتیجه می‌گیرد که این عبارات و جملاتی که دارای محتوای یکسان هستند از نظر عواطف و احساسات با یکدیگر فرق دارند. این عواطف و احساسات محتوای سبک‌شناختی هستند که به محتوای زبانشناختی افزوده شده‌اند[۶]. بدین‌ترتیب روش او نزدیک به روش علم بیان است: «ادای معنای واحد به طرق مختلف» که قبلاً به آن اشاره کرده‌ام. بالی محتوای واحد عبارات متحدالمضمون را unité de pensée می‌نامد که در فارسی به «کمیته محتوا» و «واحد فکری» ترجمه شده است. بدین‌ترتیب عباراتی از قبیل: عطایش را به لقایش بخشید، رخت بربست، عنان پیچید، سر خود گرفت، غزل خداحافظی خواند، وداع کرد، عزم سفر کرد... همه دارای یک واحد فکری هستند. در همهٔ این عبارات و جملات می‌خواهیم بگوئیم: او رفت. منتهی این عبارات به لحاظ تأثیر و اشتمال بر عواطف و انتقال احساسات با یکدیگر فرق می‌کنند.

عبارات: من عاشق او هستم، من به او عشق می‌ورزم، من به او علاقه‌مندم، من‌او را می‌خواهم، من او را از صمیم دل دوست دارم، من او را به اندازهٔ همه دنیا دوست دارم، عشق من به او ازلی و ابدی است... به لحاظ شدت و ضعف در بیان و اظهار احساسات و عواطف یکسان نیستند و پیداست که جملهٔ من به او علاقه دارم از جملهٔ عشق من به او ازلی و ابدی است ضعیف‌تر است. از این رو به سبک‌شناسی توصیفی (توصیف احساسات و عواطف)، سبک‌شناسی بیانی (Expressive stylistics)[۷] نیز می‌گویند، زیرا گوینده در هر عبارتی به نحوی عواطف و احساسات خود را بیان می‌کند و اظهار می‌دارد.

پس به طورکلی به هر واحد فکری و حداقل معنائی، عوامل ثانوی‌یی افزوده می‌شود که همان سبک است و کار سبک‌شناس بررسی همین عوامل ثانوی یا این برافزوده‌های عاطفی است. پس شاید بتوان گفت که سبک افزودن نامکررها به قصه‌های مکرّر است[۸]:

یک قصه بیش نیست غم عشق وین عجب

کز هر زبان که می‌شنوم نامکرّر است

حافظ

بدین‌ترتیب من ترا دوست دارمی را که خسرو به شیرین می‌گفت با گفته فرهاد به شیرین از لحاظ عاطفه و احساس باید متفاوت باشد و همین‌طور بین آن و اظهار عشق مجنون به لیلی اختلاف باشد، تا هریک را صاحب سبکی بدانیم.

پس سبک فی‌الواقع در نحوهٔ بیان متجلی می‌شود. به هر حال سبک‌شناسی به

نظر بالی بررسی محتوای عاطفی کلام است. نقص کار شارل بالی آن است که به بررسی زبان ادبی نپرداخت و به زبان به طور کلی توجه داشت. امّا سبک‌شناسی او یعنی سبک‌شناسی بیانی را می‌توان به خوبی در بررسی آثار ادبی هم به کار برد و محتوای عاطفی آثار ادبی و شدت و ضعف انتقال و بیان احساسات را در آن‌ها مورد بررسی قرار داد.

از سبک‌شناسان دیگر این مکتب ماروزو است که در صفحات قبل به عقاید او اشاره شد.

سبک‌شناسی تکوینی

در سبک‌شناسی تکوینی (Genetic stylistics)[9] توجه اصلی به تکوین اثر ادبی از دیدگاه سبک‌شناسی است. منشاء سبک چیست؟ سبک‌شناسی تکوینی برخلاف سبک شناسی بالی به علل ایجاد سبک توجه دارد (که در روان گوینده است). به این مکتب، مکتب سبک‌شناسی فردی (Stylistique de L'individu) هم می‌گویند چون داعیه تعیین سبک شخصی را دارد. این مکتب به لئو اسپیتزر آلمانی منسوب است که قبلاً به روش او در سبک‌شناسی اشاره‌هائی شد. تخصص لئو اسپیتزر در فیلولوژی زبان‌های رومان (مخصوصاً فرانسه) بود. بعد از تسلط نازیسم از آلمان گریخت و به ترکیه رفت و در دانشگاه‌های آنجا تدریس می‌کرد[10]. سبک‌شناس معروف آلمانی دیگری هم به نام اریک آئورباخ (Erich Auerbach) در همان زمان از آلمان گریخته و در دانشگاه‌های ترکیه به تدریس مشغول بود. اسپیتزر بعد از جنگ به امریکا رفت و در دانشگاه‌های آنجا شهرتی بحق یافت. اسپیتزر تحت تأثیر فروید و بندتو کروچه و کارل فوسلر (Karl Vossler)[11] بود. کروچه و فوسلر معتقد بودند که زبان جنبهٔ هنری و خلاق دارد و با سبک و زیبائی عجین است. به نظر فوسلر زبان نوعی هنر و خلاقیت است و می‌توان در زبان به جست‌وجوی سبک و زیبائی رفت. او معتقد بود که تاریخ ادبیات هر دوره با بررسی وتجزیه و تحلیل تمایلات اجتماعی و سیاسی مشخص می‌شود. کتاب معروف اسپیتزر «زبانشناسی و تاریخ ادبیات» است که حتّی برخی از جملات آن هم بین سبک‌شناسان شهرتی یافته است از جمله این سخن که سبک‌شناسی حاصل استعداد، تجربه و ایمان[12] است یا سبک‌شناسی پلی است بین زبانشناسی و تاریخ ادبیات.

متد او در سبک‌شناسی (که بررسی سبک فردی است) دایرهٔ واژه‌شناختی نام

دارد که متضمن سه مرحله است. تسمیه دایرهٔ واژه‌شناختی از آنجاست که او به سطح و مرکز اثر معتقد است (دایره) و آنگهی هر واژهٔ متن را بروز عاطفه واحساسی می‌داند. برای آن که از «سطح اثر به مرکز حیاتی درون آن» راه یابیم:

۱ ـ باید در مختصات سطحی اثر دقت کنیم.

۲ ـ آن‌ها را جمع آوری و طبقه‌بندی کنیم و بکوشیم تا بین آن‌ها و روح هنرمند ارتباطی بیابیم.

۳ ـ سرانجام دوباره از درون به بیرون آئیم و برای اثبات مدّعای خود نگاهی دیگر به مختصات بیفکنیم.

بدین ترتیب در مرحلهٔ اول باید آن قدر با اثر محشور و مأنوس شد تا یکی یا مهم‌ترین مختصّهٔ سبکی آن توجه ما را جلب کند، ما را تکان دهد و در ذهنمان جرقه‌یی (Click) ایجاد کند. سپس این مختصه را باید با روح هنرمند مرتبط کنیم و در مرحلهٔ سوم به دنبال شواهد دیگری برای اثبات نظری که در ذهنمان پیدا شده است باشیم.

اسپیتزر گاهی پا را از این هم فراتر نهاده و به سروقت روان ملت رفته است. در بررسی آثار شارل لوئی فیلیپ می‌نویسد: «بدین ترتیب، کوره‌راه بیابان را درنورده‌ایم و از شاهراه سبک به سرزمین روان رسیده‌ایم. در طی این سفر، می‌توانیم نگاهی بیفکنیم به تحول تاریخی روان مردم فرانسه در سدهٔ بیستم: نخست به اندرون روان یک نویسنده گام می‌نهیم. او از جبری که توده‌ها را سرکوب می‌کند آگاهی یافته است. بعد حتی وارد بخشی از روان ملتی می‌شویم که این نویسنده بازتاب اعتراض نارسای آن می‌شود»[۱۳].

بهترین کار او در جست‌وجوی سبک شخصی مقاله‌اش دربارهٔ دیدرو Diderot است. همان‌طور که در صفحات قبل اشاره شد، دیدرو گفته بود کسی نمی‌تواند مرا کشف کند. اسپیتزر می‌خواست متد خود را در مبارزه با این دعوی بیازماید. در بازخوانی آثار او اولین مختصه‌یی که اسپیتزر را تکان داد «طرح ریتمیک» آثار دیدرو بود. اسپیتزر در آن صدای دیدرو را می‌شنود. این ریتم می‌گوید که دیدرو در امواجی از احساس و عاطفه و عصبیت قرار دارد که هر قید و بندی را یکسره ریشه‌کن می‌کند. پس مختصهٔ اصلی آثار دیدرو وزنی پویا و پرشتاب (Dynamic accelerating rythm) است[۱۴]. اسپیتزر این ریتم پرشتاب را به طبیعت عصبی دیدرو مربوط می‌داند و نتیجه می‌گیرد که در او سیستم سبکی و فلسفی و عصبی هم‌آهنگ و همنوایند.

در غزلیات مولانا هم می‌توان اوزان پرشتاب پویای فراگیری را تشخیص داد که ظاهراً نخست به صورت مجرد و بی‌کلام ذهن مولانا را تسخیر می‌کرد و شاعر گاهی موفق می‌شد آن را در قالب کلمات از خود بیرون کند. همین ریتم است که در مجالس سماع او را به چرخ زدن‌های بی‌پایان وامی‌داشت. گاهی می‌کوشد با جملات کم‌وبیش مشابهی آن را بالکل تسخیر کند و به پایان رساند امّا ظاهراً وزن پایان‌پذیر نیست. مرادم غزل‌های کاملاً شبیهی است که به یک وزن و قافیه سروده شده است. الیوت هم در مقاله‌یی که دربارهٔ شعر و شاعران نوشته است می‌گوید که من تجربه کرده‌ام که یک شعر یا بخشی از یک شعر ممکن است نخست به صورت ریتم مخصوصی در ذهن پدیدار شود و بعد از آن است که ممکن است جامهٔ لفظ بپوشد. والری هم چنین تجربیاتی داشته است. جائی می‌گوید: روزی به وسیلهٔ ریتمی که ناگهان به ذهنم رسید تسخیر شدم، بعد از مدتی اندکی از هوشیاریم را به دست آوردم. ریتم خودش را به من تحمیل می‌کرد و می‌خواست شکل بگیرد و به صورت نهائیش درآید.

البته عقاید و روش اسپیتزر مورد مخالفت برخی از سبک‌شناسان از قبیل های‌تیر Hytier و رایفاتر M.Riffaterre قرار گرفته است. به انتقاد ولک و وارن هم در صفحات قبل اشاره کرده‌ام. خود اسپیتزر هم اعتراف می‌کند که روش او هیچ ضمانتی ندارد، یعنی اگر کسی این روش را تعقیب کند ضرورةً به سبک فردی دست نمی‌یابد و سرانجام می‌گوید روش من بستگی به «استعداد، تجربه و ایمان» دارد. یعنی مسأله را نهایةً تا حدودی ذوقی می‌کند و شاید حق با او باشد زیرا ماهیت سبک فردی از نظر آفرینندهٔ آن هم رازی ماوراءالطبیعی است:

حسد چه می‌بری ای سست نظم بر حافظ
قبول خاطر و لطف سخن خداداد است

اُهمن هم عقیده دارد که سبک‌شناسی ترکیبی است از قریحهٔ هنری و فضل اهل علم. باری آن جرقه‌یی (Click) که باید در بازخوانی‌های مکرر اثر در ذهن پدیدار شود و اولین مرحلهٔ روش اسپیتزر است و همه چیز بستگی به آن دارد ممکن است هرگز حاصل نشود. اسپیتزر سرانجام خود را آسوده کرده می‌گوید: آن جرقه، آن ضربه باید قبلاً در ذهن باشد، حتی قبل از شروع به مطالعهٔ سبکی اثر! از این جاست که متوجه می‌شویم چرا سبک‌شناسان به دنبال اصلی‌ترین هدف سبک‌شناسی یعنی تعیین سبک فردی نرفته‌اند یا کمتر رفته‌اند زیرا ملاحظه کرده‌اند که سخنان و روش سالکان این طریق بیشتر جنبهٔ ذوقی و استحسانی دارد و مبتنی بر

قریحه و اشراق است نه علم و قاطعیت که داعیهٔ زبانشناسی است.

اشکال دیگر در ربط مختصّهٔ سبکی به روان نویسنده است، هرچه از سال ۱۹۴۸ (سال چاپ زبانشناسی و تاریخ ادبیات) دورتر می‌شویم ملاحظه می‌کنیم که اسپیتزر در جهت کمال شیوهٔ خود از رویکردهای روانشناسانه روی برمی‌تابد و سرانجام به این نتیجه می‌رسد که سبک‌شناسی روانشکافانه Psychoanalytic stylistics در اصل چیزی بیش از نوعی مغلطه و سفسطه در استنباطاتی که از شرح حال مؤلف (biographical fallacy) داریم نیست. یعنی این در حقیقت اطلاعات مربوط به زندگی نویسنده یا شاعر است (مثلاً از قبل می‌دانیم که داستایوسکی مصروع بود و مارسل‌پروست تنگی نفس داشت.) که ما را به استنباطاتی در سبک او می‌کشاند یا اغوا و ترغیب می‌کند.

اشکال دیگر این است که اسپیتزر می‌کوشد با تجزیه و تحلیل و بررسی زبان، مشابهت‌ها و اختلاف‌های بیان فرد را نسبت به عرف زبانی متعارف آشکار کند. امّا چه‌بسا که از این راه بیش از آن‌چه که به مختصات سبکی مربوط شود به مختصات زبانی ره می‌یابیم.

سرانجام اسپیتزر روش روانشناسانه را رها می‌کند و به سوی مطالعات ساختگرایانه structural روی می‌آورد که به قول او در آن تجزیه و تحلیل سبکی تابع تفسیر اثر هنری است.

مکتب سبک‌شناسی تکوینی بعد از اسپیتزر نزد زبانشناسان و ادبا تقریباً رو به فراموشی نهاد و امروزه فقط برخی از روانشناسان بدان توجّه دارند.

نظر من دربارهٔ روش اسپیتزر

من کم و بیش متد اسپیتزر را در تعیین سبک شخصی می‌پذیرم و آن را با تغییراتی عملی‌ترین راه در این زمینه می‌دانم. باید اثری را خواند و خواند تا یکی دو مختصّهٔ آن توجه را جلب کند، این مختصات معمولاً بسامد بالائی دارند. سپس باید این شواهد را جمع‌آوری کرد و مورد دقت قرار داد. امّا در تفسیر روانشناسانه مختصات نباید اصرار داشت مگر در مواردی که با توجه به نقد خارجی (مثلاً تاریخ ادبیات) شواهد کافی دردست باشد.

اساساً می‌توان گفت که جنبه‌هائی از این روش مخصوص اسپیتزر نیست و به طور ناخودآگاهانه در ذهن همه وجود دارد. برخی از قدمای ما فهم قرآن مجید را در گرو انس با آن می‌دانسته‌اند (ختم قرآن). در درایه که نوعی سبک‌شناسی حدیث

است هم این نکته مطرح است که چه‌طور می‌توان «معرفت لحن»[۱۵] یافت. واضح است که معرفت لحن در گرو انس با روایات و احادیث است یعنی تتبّع و ممارست در آن‌ها. گاهی دلایل کافی برای قطعی‌الصدور بودن روایت دردست نیست امّا از آن «بوی امام» استشمام می‌شود یعنی سبک دلالت بر صحّت صدور دارد.

همان‌طور که اسپیتزر تأکید کرده است هیچ ضمانتی نیست که بتوان سبک خاص کسی را به درستی توضیح داد. البته بعد از ممارست در آثار ادبی می‌توان تفاوت صداها را به آسانی دریافت. امّا نکته این است که بگوئیم این استقلال صداها مبتنی بر چه مختصاتی است و به نظر من سبک‌شناس باید در این زمینه بکوشد هرچند راه به جائی نبرد و توضیح و تعلیل او درست نباشد یا به نظر برخی خطا آید و «لِلْمُصیبِ اجرانِ وَ لِلْمُخْطِی اجرٌ واحدٌ»!

سبک‌شناسی نقش‌گرا

قبل از آن که در مورد سبک‌شناسی نقش‌گرا (Functional stylistics) سخنی بگویم باید شرح کوتاهی در مورد زبانشناسی نقش‌گرا (Functional linguistics) بدهم:

زبانشناسی نقش‌گرا رویکردی در زبانشناسی است که زبان را یک ابزار اجتماعی می‌داند تا یک نظام منزوی. هر فرد موجودی اجتماعی است و زبان را به منظور ارتباط با دیگران به کار می‌برد. زبانشناسی نقش‌گرا در این حیطه بررسی می‌کند.

در مورد کنش‌ها یا نقش‌ها زبانی و انواع آن هر کس سخنی گفته است. معمولاً نقش‌های زبان را به سه مورد تقسیم می‌کنند:

۱ـ **نقش توصیفی:** اطلاع می‌دهد و قابل صدق و کذب است.
۲ـ **نقش بیانگرانه:** حال (عواطف و احساسات) گوینده را روشن می‌کند.
۳ـ **نقش اجتماعی:** زبان در خدمت ایجاد روابط اجتماعی بین افراد است.

به خدمت گرفتن این بحث در سبک‌شناسی و مخصوصاً متون ادبی سبک‌شناسی نقش‌گرا نام دارد. به صورت خلاصه می‌توان گفت همان‌طور که در سبک‌شناسی ساختگرا ساخت زبان مطمح نظر است در سبک‌شناسی نقش‌گرا، نقش‌های زبان متن مورد بررسی است. خود زبان ادبی به عنوان نوعی از زبان نقش خاصی دارد که ممکن است زیبائی‌آفرینی یا تأثیر و نفوذ باشد. از آنجاکه زبان ادبی عمدةً از تشبیه و مجاز و استعاره یا صنایع بدیعی تشکل می‌یابد، نقش ابزارهای

بیانی و بدیعی مورد توجه سبک‌شناسی نقش گراست. خود نقش ادبیات (زبان ادبی) و حتی سبک باید تبیین شود. رمان یاکوبسن را از آنجا که با توجه به نظریه ارتباطات (Communication) در نقش‌های زبان مباحث نوینی را مطرح کرد و در تفاوت نقش زبان عادی و ادبی بررسی‌هائی انجام داده است، یکی از پیشروان این مکتب می‌دانند.

با توجه به مفهوم گسترده نقش (function) می‌توان در مطالعات مربوط به زبانشناسی یا سبک‌شناسی نقش‌گرا توسعاتی قایل شد. چنان‌که ولادیمیر پروپ در کتاب «ریخت‌شناسی قصّه» با توجه به مفهوم نقش دست به تحقیقی درخشان زد. پروپ (۱۹۷۰-۱۸۹۵) که استاد مردمشناسی دانشگاه لنینگراد بود بعد از مطالعهٔ صد حکایت فولکلوریک روسی به این نتیجه رسید که function قهرمانان این حکایات به ظاهر متنوع محدود است (۳۱ کنش). یعنی نقش و کنش قهرمان در مسیر حکایت وضع مشخّصی دارد. مثلاً نقش زنی که قهرمان به جست‌وجوی او می‌رود یا نقش پیشگو یا کسی که قهرمان را به مأموریت می‌فرستد یا نقش شریر و ضد قهرمان. کار درخشان پروپ بعدها بر لوی استروس و یاکوبسون و رولان بارت و دیگران تأثیر نهاد و آنان با توجه به آرای او زمینهٔ مطالعه را از حکایات فولکلوریک به داستان توسعه دادند.

من هم با توجه به مفهوم «نقش» شیوه‌یی در بررسی فکری سبک آثار ادبی دارم: نقش ابزار و موادی که گوینده با استخدام و توسعهٔ آن‌ها به ساخت اثر ادبی دست می‌یازد چیست و چه تفاوتی با نقش همان مواد در آثار دیگران دارد؟

مثلاً «آمدن بهار» در شعر خراسانی به شاعر امکان می‌دهد که به وصف طبیعت و ردیف کردن اسامی پرندگان و گل‌ها بپردازد و نهایةً از آن در جهت زیبائی و مؤثّر کردن تغزّل قصیدهٔ خود استفاده کند. از این رو «بهار» در این‌گونه اشعار نقشی بیرونی و عینی و از طرفی خدمتگزار و غیراصلی دارد، یعنی در خدمت مطلب دیگری است. همین بهار ممکن است در شعری از معاصران نقش بیرونی و عینی امّا اصلی داشته باشد یعنی هدف توصیف خود بهار باشد نه استفاده از آن برای طرح مطلبی دیگر. «آمدن بهار» در شعر عرفانی در خدمت طرح مسألهٔ تولد دیگر و رستاخیز بعد از مرگ است و در سبک هندی ممکن است به کار آفریدن مضمونی آمده باشد. مولانا در داستان طوطی و بازرگان «خلق از عدم» را مطرح می‌سازد و در

توضیح آن به دو مطلب احتجاج می‌کند:

۱ ـ آمدن بهار بعد از خزان که مرگ ظاهری است.

۲ ـ بازگشت افکار به ذهن در صبح بعد از خواب که مرگ ظاهری است.

از عدم‌ها سوی هستی هر زمان / هست یا رب کاروان در کاروان...

در خزان آن صد هزاران شاخ وبرگ / در هزیمت رفته در دریای مرگ

زاغ پوشیده سیه چون نوحه‌گر / در گلستان نوحه کرده بر خَضَر

باز فرمان آید از سالار ده (= خدا) / مر عدم را کانچ خوردی بازده

آنچ خوردی واده ای مرگ سیاه / از نبات و دارو و برگ و گیاه

ای برادر عقل یک دم با خود آر / دم به دم در تو خزان است و بهار

هم‌چنین نقش رستم و دیگر پهلوانان حماسی در شعر سبک خراسانی غالباً برای تشبیه و اغراق و تقریر عظمت ممدوح در ذهن خواننده است. حال آن که نقش این عناصر در شعر مولانا تجسّم انسان کامل به طور کلی و با توجه به سبک فردی، بیان تنفر و اشمئزاز مولانا از ضعف و آه و ناله و شکایت و غم و اندوه است:

زین همرهان سست عناصر دلم گرفت / شیر خدا و رستم دستانم آرزوست

زین خلق پر شکایت گریان شدم ملول / آن‌های هوی و نعرهٔ مستانم آرزوست

بیان شب شدن یا صبح شدن، طلوع خورشید و امثال این‌ها در نثر مصنوع معمولاً وسیله‌یی است برای اطناب و سجع و هنرنمائی و به طور کلی تشبّه نثر به شعر. مقایسه نقش این مواد و مواد فراوان دیگر (پیری، فقر،...) در آثار مختلف، مبین اختلاف در شیوه تفکّر و به طور کلی سبک است.

یک فرق هنر جدید و قدیم به طور کلی این است که در هنر قدیم معمولاً موجودات مادهٔ کار یعنی وسیله بودند نه هدف. مثلاً حیوانات در کلیله و دمنه نقش تمثیلی دارند یا از کوه و دریا به عنوان مشبهٌ‌به استفاده می‌شود. امّا همین موجودات و پدیده‌ها ممکن است در هنر جدید، خودِ موضوع اثر باشند و هدف اثر توصیف و بیان آن‌ها باشد.

... به هر حال من از سبک‌شناسی نقش‌گرا چنین استفاده می‌کنم: سنجش نقش واحدهای فکری یا ساختاری در بسط و توسعهٔ اثر. آیا نقش اصطلاحات عرفانی در حافظ دربست در خدمت ایده‌های عرفانی است؟ آیا اشاره‌های متعدد به آئین و رسوم و رجال ایران پیش از اسلام در شعر سبک خراسانی مبین ایران‌دوستی است؟ و از این قبیل.

در شعری که ذیلاً از مجیرالدین بیلقانی ذکر می‌شود نقش بهار و اجزای آن (باد

صبح، مشک، ابر، نرگس، لاله، بید، گل...) فقط در جهت توصیف و تصویرآفرینی و ایجاد لذت در خواننده است:

باد صبح است که مشاطهٔ زلف چمن است
یادم عیسی پیوند نسیم سمن است؟
نکهت نافهٔ مشک است نه نافه‌ست و نه مشک
اثر آه جگرسوخته‌یی همچو من است
نفس سرد سحر گرم‌رو از بهر چراست
یادم آید زپی آن که رسول چمن است
یا رب این شیوهٔ نو چیست که از جنبش باد
طرهٔ لاله پر از نافهٔ مشک ختن است
باد با دست تهی بر سر خس تاج نه است
ابر با دامن پر بر در گل نوبه‌زن است
دیدهٔ مردهٔ نرگس همه گریان نگرد
به سوی لاله که او زندهٔ اندر کفن است
بید یاسج زن باغ‌ست و صبا حلقه ربای
ابر ناوردکن و صاعقه زوبین‌فکن است
گل اگر یوسف عهد است عجب نیست از آنک
رود نیلش قدح و ملکت مصرش چمن است
گل چو یوسف نبود من غلطم نیک نرفت
آن‌چنان غرقه به خون کوست مکر کوهکن است
قفس خاک پر از زمزمهٔ فاخته است
مجمر باغ پر از لخلخهٔ نسترن است

هیچ هدف ثانوی مهمی در این ابیات ملاحظه نمی‌شود و شاید به همین دلیل است که ناصرخسرو در اعتراض به این‌گونه توصیفات می‌گوید:

چند گویی که چو هنگام بهار آید — گل بیاراید و بادام به بار آید
روی بستان را چون چهرهٔ دلبندان — از شکوفه رخ و از سبزه عذار آید
روی گلنار چو بزداید قطرهٔ شب — بلبل از گل به سلام گل نار آید
شصت بار آمده نوروز مرا مهمان — جز همان نیست اگر شسصد بارآید
سوی‌من خواب و خیال‌است جمال او — گر به چشم تو همی نقش و نگار آید

حال آن که ممکن است همین آمدن بهار نقش‌های معنائی متفاوتی برعهده

داشته باشد چنان که در غزل زیر از حافظ منادی دم را غنیمت شمردن و به عشرت کوشیدن و دست از تفرقه کشیدن و مجموع بودن است:

صبا به تهنیت پیر می‌فروش آمد
که موسم طرب و عیش و ناز و نوش آمد

هوا مسیح نفس گشت و باد نافه‌گشای
درخت سبز شد و مرغ در خروش آمد

تنور لاله چنان برفروخت باد بهار
که غنچه غرق عرق گشت و گل به جوش آمد

به گوش هوش نیوش از من و به عشرت کوش
که این سخن سحر از هاتفم به گوش آمد

ز فکر تفرقه باز آی تا شوی مجموع
به حکم آن که چو شد اهرمن سروش آمد

ز مرغ صبح ندانم که سوسن آزاد
چه گوش کرد که با ده زبان خموش آمد

چه جای صحبت نامحرم است مجلس انس
سر پیاله بپوشان که خرقه‌پوش آمد

ز خانقاه به میخانه می‌رود حافظ
مگر ز مستی زهد ریا به هوش آمد

و ثبات این نقش‌ها و بسامد آن‌ها در آثار کسی ممکن است ما را به سبک او رهبر باشد، چنان که این نقش را در اکثر غزلیات حافظ دربارهٔ بهار می‌بینیم:

ز کوی یار می‌آید نسیم باد نوروزی
ازین باد ار مددخواهی چراغ دل برافروزی

چو گل گر خرده‌یی داری خدا را صرف عشرت کن
که قارون را غلط‌ها داد سودای زراندوزی

به صحرا رو که از دامن غبار غم بیفشانی
به گلزار آی کز بلبل غزل گفتن بیاموزی

چو امکان خلود ای دل درین فیروزه ایوان نیست
مجال عیش فرصت دان به فیروزی و بهروزی

سبک‌شناسی ساختگرا

در سبک‌شناسی ساختگرا (Structural stylistics) بحث اساسی این است که هیچ جزئی به تنهائی معنی‌دار نیست بلکه باید هر جزء اثر را در ارتباط با اجزاء دیگر آن و نهایةً کل سیستم در نظر گرفت. به عبارت دیگر عناصر و اجزاء یک متن یا پیام را نباید مجزا و مجرّد بررسی کرد. مثلاً در بررسی یک شعر نباید وزن و قافیه را به صورت مجرّد در نظر گرفت بلکه باید آن‌ها را در ارتباط با یک نظام کلی که همانا موسیقی شعر باشد لحاظ کرد (و آنگهی بین این موسیقی و پیام شعر ارتباطی است). بدین‌ترتیب سجع و قافیه جائی می‌تواند در خدمت اعتلای موسیقی شعر باشد و جائی در ارتباط با کلیت شعر و نظام موسیقیائی آن، مخل موسیقی شعر باشد. پس کارکرد سبک‌شناسانه مهم است نه این که فقط فهرستی از عناصر بلاغی از قبیل سجع و جناس و... فراهم آوریم. در مقام تمثیل می‌توان گفت که در بررسی یک شعر معماری شکوهمند و ساختمان رفیع آن را خراب نمی‌کنیم تا فقط مصالح آن و مثلاً آجرهای کهنه آن را نشان دهیم[۱۶]، بلکه هدف این است که روشن کنیم چگونه مصالح گوناگون وقتی در یک ساخت و نظام قرار می‌گیرند می‌توانند منجر به پیدایش اثری هنری شوند. چنان که بعداً مفصلاً شرح خواهم داد اثر هنری را می‌توان در سه سطح آوائی و لغوی و نحوی بررسی و تجزیه و تحلیل کرد.

در بررسی آوائی دربارهٔ وزن و قافیه و سجع و ردیف و امثال این‌ها در ارتباط با موسیقی و معنی شعر سخن می‌رود. آیا فلان وزن در ارتباط با پیام متن مناسب است؟ شاعر در مرثیه، از وزن نشاط‌برانگیز رجز استفاده کرده است یا از وزن آرام و مغموم رمل مخبون؟ برخی از زبانشناسان حتی به دقت در ساختمان هجائی کلمات هم می‌پردازند. در تحلیل آوائی ۵۰ غزل از حافظ نتایج زیر به دست آمده است[۱۷]:

۱ـ گرایش بیشتر به سوی خوشه‌های دو همخوانی (cc یعنی دو صامت) در محل اتصال هجاهاست.

۲ـ از هجای cv بیشتر استفاده شده است.

۳ـ واژه‌های دوهجائی بیشتر از واژه‌های دیگر است.

در بررسی لغوی گزینش لغات به لحاظ محورهای جانشینی و هم‌نشینی مورد دقت قرار می‌گیرد، این گزینش‌ها چه امتیاز خاصی دارند؟ و اصلاً چه شباهت یا چه افتراقی با گزینش دیگران دارند؟ حافظ می‌گوید: شعر خونبار من ای باد بدان یار رسان! آیا تاکنون کسی برای شعر صفت خونبار آورده است[۱۸]؟ این واژه در نظام

لغوی حافظ چه موقعیتی دارد؟ در بررسی نحوی، ارتباط واژه‌ها با یکدیگر و کیفیت جمله‌ها مورد بحث است، چه ویژگی‌یی دارند؟ آیا با جملات دیگران فرق بیّنی دارند؟

بعد از بررسی این مراحل، باید معلوم کنیم که بین خود این عناصر چه ارتباطی است؟ چگونه نظام آواها و واژگان و ترکیب و نحو، منجر به زبانی سبک‌دار شده‌اند که دقیقاً در ارتباط با پیام اثر و متناسب با معنای آن است.

در شاهنامه بسامد لغات فارسی زیاد است و این با پیام اثر که ستایش از عنصر ایرانی است همخوان است. وزن متقارب که القاءگر حماسه است خود در همین جهت است و از طرف دیگر با ایجاز که شایسته لحن حماسی است همسوئی دارد. بدین‌ترتیب نمی‌توان از هیچ مسألهٔ ساختاری کوچکی، بدون ربط دادن آن به کل اثر هنری گذشت، مثلاً اگر در اثری با بسامد بالای همحروفی برخورد کردیم باید مشخّص کنیم که این همحروفی در خدمت چه امری است: موسیقی شعر؟ یا معنای خاصی؟ در این بیت:

ستون کرد چپ را و خم کرد راست   خروش از خم چرخ چاچی بخاست

آیا ترادف «خ» فقط برای اعتلای موسیقی شعر است یا فردوسی می‌خواهد صدای «خش خش» کمانی را که تا انتها کشیده شده است به ذهن خواننده متبادر کند؟ وضع رستم را که باید اشکبوس‌کشانی را ناکار کند نشان دهد. در «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» که در آغاز زمستان سروده شده است در تمام شعر صدای سین گاه‌گاهی تکرار می‌شود که باعث تداوم و تذکار سرما در ذهن خواننده است:

چگونه می‌شود به آن کسی که می‌رود اینسان
صبور
سنگین
سرگردان
فرمان ایست داد.

برخی از سبک‌شناسان بعد از تحلیل اثر هنری حتی کوشیده‌اند ربط آن را با مجموعه آثار نویسنده یا شاعر و گاهی نوع ادبی آن اثر مشخّص کنند و بدین‌ترتیب می‌بینیم که ساختارگرائی مقولهٔ وسیعی است و بستگی به مایه و توان سبک‌شناس دارد. به عبارت دیگر نمی‌توان گفت که ساختگرائی روشی ثابت است بلکه بستگی به مطالعه‌کننده دارد و به هر حال هدف این است که از شکل به معنا برسیم.

ساختارگرائی را نخستین‌بار موکاروفسکی مطرح کرد. به نظر او تأکید باید روی متن باشد و نشانه‌های متن ما را به مطالب خارج متن سوق دهد و نه برعکس.

مشهورترین نمونهٔ کار سبک‌شناسی ساختگرا تحلیلی است که رومان یاکوبسون و لوی استروس با هم از شعر «گربه‌ها» اثر بودلر کرده‌اند.

در ساختگرائی هم از مصطلحات نظریه ارتباط و خبررسانی (information) استفاده می‌شود: فرستنده پیام (Message) را به سوی گیرنده می‌فرستد. پیام در قالبی (code) است و شکل خاصی (Form) دارد. معمولاً در جریان انتقال پارازیت وجود دارد و به هر حال گیرنده می‌کوشد که پیام را کشف کند. امّا مراد از پیام و قالب و شکل چیست؟

در فصل اول این کتاب گفته شد که یکی از یافته‌های بنیادی زبانشناسی فرقی است که فردینان دوسوسور بین زبان بالقوه و زبان بالفعل نهاده است. زبان فارسی به صورت مطلق امکانات بی‌پایانی دارد که جنبهٔ بالقوهٔ آن است امّا هریک از نویسندگان عملاً از امکانات محدودی از آن بهره می‌برند که جنبهٔ بالفعل زبان است. پس زبان بالفعل از شخص (رودکی) به شخص (نیمایوشیج) فرق می‌کند. مقصود یاکوبسون از پیام همان جنبهٔ بالقوهٔ زبان است و مقصود از قالب یا code همان جنبهٔ بالفعل زبان است یعنی گفتار فردی.[۱۹]

می‌توان گفت که سبک‌شناسی توصیفی هرچند که ادعای زبانشناسی دارد امّا از آنجاکه به محتوای عاطفی آثار می‌پردازد بیشتر جنبهٔ ادبی دارد و همین‌طور است سبک‌شناسی اسپیتزر که می‌خواهد منشاء تکوین سبک را در روان گوینده بجوید امّا سبک‌شناسی ساختگرا بیشتر در حوزهٔ زبانشناسی است. سبک‌شناسی ساختگرا در حقیقت شکل کامل‌تر سبک‌شناسی نقش‌گرا است که بر نقش زبان (مثلاً صنایع بدیعی و صور خیال) تکیه دارد.

پانوشت‌ها

۱ ـ زبانشناسی چیست، سوزت هیدن الگین، ترجمهٔ دکتر سید محمد ضیا حسینی، دانشگاه آزاد ایران، ۱۳۵۹، ص ۸۷

۲ ـ البته برخی از زبانشناسان هم به معنی ارج نهاده‌اند، چنان که تئوری معنی فرث Firth مشهور است.

۳ ـ برگرفته از مقاله Paul C.Doherty تحت عنوان stylistic-a bibliographical survey رک: Contemporary essays on style, Glen A.Love, 1969, P.302

۴ ـ Stylistique déscriptive

۵ ـ صاحب کتاب:
Traité de stylistique Française, 2 volume, troisième edition, 1951

۶ ـ درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری، دکتر محمد تقی غیائی، ص ۵۸

۷ ـ stylistique de l'expression

۸ ـ در موسیقی هم موتیف (تکرار) را هر استادی با تم خاص خود می‌زند یعنی احساس خود را در آن جا می‌دهد. قلیلی در بیان احساس یعنی تم شیوهٔ متشخّص استادانه‌یی دارند که بدان ردیف می‌گویند. مثلاً در سنتور، پایور، حبیب سماعی، میرزالله عبدالله، صبا ردیف دارند یعنی آوازهای قدیمی را (موتیف‌ها را) با تم خود زده‌اند که سبک آنان است. ردیف هر استادی را ممکن است دیگران هم تقلید کنند و بزنند چنان که مجید کیانی ردیف میرزا عبدالله را اجرا کرده است.

این مسأله در ادبیات هم هست مثلاً در غزل موتیف یعنی مطالب تکراری داریم که برخی از شاعران به آن‌ها تم یعنی احساس جدید داده‌اند و می‌توانیم در بعضی از مسائل مشترک، تم مولوی و حافظ و سعدی را از هم جدا کنیم. همین‌طور در عرفان هم تم مولوی و سنائی و جامی از هم متمایز است.

۹ ـ stylistique génetique

۱۰ ـ دکتر تورخان گنجی استاد سابق زبان‌های فارسی و ترکی در دانشگاه لندن به من گفت که اسپیتزر در دانشگاه استانبول با کمک مترجمی به ما ادبیات فرانسه درس می‌داد، حال آن که ما به مقام علمی او آگاه نبودیم و به عمق سخنان او پی نمی‌بردیم.

۱۱ ـ فوسلر هم در بررسی‌های خود بر آن بود تا از طریق زبان (سبک) به شخصیت نویسنده راه یابد. کار معروف او در مورد آن شعر معروف لافونتن است:

زاغکی قالب پنیری دید　　　بر دهان برگرفت و زود پرید

او می‌گوید که «سلسله‌مراتب اجتماعی جامعه جانوران هم‌ارز سلسله‌مراتب جامعهٔ فرانسه در سدهٔ هفدهم است» (← سبک‌شناسی ساختاری، ص ۳۲)

۱۲ ـ talent, experience, and faith
رک: Linguistics and Literary History: Essays in stylistics, princeton, 1948, P.27

۱۳ ـ سبک‌شناسی ساختاری، ص ۴۸

۱۴ ـ رک اولمن، ص ۱۲۱ تا ۱۲۵
دربارهٔ اسپیتزر در کتاب هوف هم مطالب جالبی است.
۱۵ ـ این اصطلاح را در آثار شیخیه دیده‌ام. در ص ۱۹۳ حُسام‌الدین طبع دوّم حاج محمد خان کرمانی شعری ذکر می‌کند و می‌نویسد که از لحنش پیداست که شعر سعدی نیست و بعد می‌گوید: «امام می‌فرماید: انا لانعد الرجل من شیعتنا فقیهاً حتی یلحن له فیعرف اللحن، پس انسان باید لحن فهم باشد».
۱۶ ـ درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری، ص ۵۸
۱۷ ـ تحلیل سبکی حافظ، رسالهٔ فوق‌لیسانس زبانشناسی عمومی دانشگاه تهران، محمد دخانی، زیر نظر دکتر یدالله ثمره، ۱۳۵۸
۱۸ ـ خونبار معمولاً صفت دیده است چنان که خود حافظ هم گفته است:
گردی از رهگذر دوست به کوری رقیب
بهر آسایش این دیدهٔ خونبار بیار
۱۹ ـ هرکدام از سبک‌شناسان و زبانشناسان به این دو مفهوم مهم اسمی نهاده‌اند: چمسکی زبان بالقوه را competence (توانش یا قدرت) و زبان بالفعل را performence (اجرا یا بروز یا کنش) خوانده است. برخی به زبان بالقوه system (نظام) و Langue (زبان) و به زبان بالفعل text (متن) و Discours (سخن) گفته‌اند. (← دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی، ص ۷۰۲)

تمرینات

۱ ـ در «مقامات حمیدی» که به نثری مصنوع در قرن ششم نوشته شده است، مکرراً به چنین جملاتی برمی‌خوریم:

پس شبی از شب‌ها ـ که جسم ادهم شب، به سواد مخلّل بود و چشم ایام به ضلال مکحّل، فلک ردای نیلی دربر و هوا طیلسان پیلی بر سر داشت ـ خواجه میزبان... گفت...

(چاپ دانشگاه اصفهان، ص ۱۹۴)

... رایات خورشید، راسخ و احکام شب به آیات روز ناسخ گشت. آفتاب منیر از فلک اثیر بتافت و سیاه باف شب، حلهٔ صبح صادق ببافت.

شعر

پیدا شد از سپهر علامات صبحدم — بالا گرفت دولت خورشید محتشم

از کرسی سپهر و ز تخت فلک بتافت — گاهی چو تاج خسرو و گه چون نگین جم...

(همانجا، ص ۱۲۰)

نقش «شب شدن» و «صبح شدن» در این متن چیست؟

۲ ـ «واحد فکری» در دو شعر زیر «بزرگ شدن کودک» است، از نظر برافزودهٔ احساسی و عاطفی چه فرقی بین آن‌هاست؟

آن روز که هفت‌ساله بودی — چون گل به چمن حواله بودی

و امروز به چهارده رسیدی — چون سرو بر اوج سر کشیدی

نظامی

طفل پاورچین پاورچین دور شد از کوچهٔ سنجاقک‌ها

سهراب سپهری

۳ ـ دو بیت زیر را به لحاظ ساخت‌های هجائی با هم مقایسه کنید:

باد نوروزی همی در بوستان بتگر شود

تا ز صنعش هر درختی لعبتی دیگر شود

عنصری

بهار آمد، بهار آمد، بهار خوش‌عذار آمد

خوش و سرسبز شد عالم، اوان لاله‌زار آمد

مولوی

فصل ششم

سبک و سبک‌شناسی در ایران

مقدّمه

مسلماً در ذهن قدما، مفهوم سبک وجود داشته است، امّا سبک‌شناسی، یعنی علمی که دربارهٔ سبک بحث می‌کند، مربوط به قرن اخیر است. در اغانی[1] آمده است که حَمّاد راویه در حضور ذوالرّمه شعری را در مدح یکی از بزرگان بصره می‌خواند. ذوالرمه می‌گوید این ابیات از تو نیست و حماد اعتراف می‌کند که این شعر از شاعری جاهلی است که فقط او می‌شناسد. در این صورت ذوالرمه از کجا فهمید که این اشعار از حماد نیست؟ جز این که بگوئیم او اسلوب اشعار جاهلیت را از اشعار دورهٔ اسلامی بازمی‌شناخت.

شاعران کهن از مفهوم سبک در آثار خود با لغاتی از قبیل طرز، شیوه، طریقه، سیاق، رسم... سخن گفته‌اند. در کتب نثر هم اصطلاحاتی چون شیوه، سیاقت، نمط (هر سه در التوسل الی الترسل) و طرز سخن، سیاقت سخن و کسوت عبارت، مذاهب شعرا، افانین، اسالیب (هر شش در المعجم فی معاییر اشعار العجم) به چشم می‌خورد. و نظایر این اصطلاحات بسیار است[2].

برخی از شاعرانی که دارای اسلوب تازه بودند ـ مثلاً خاقانی، نظامی ـ دقیق‌تر از دیگران به سبک اشاره کرده‌اند. در دوران صفویه که سبک شعر به کلی نسبت به سبک‌های قبلی تغییر یافت، شاعرانی چون صائب فراوان از سبک تازهٔ خود سخن گفتند و مخصوصاً در تذکره‌های این دوره مطلب دربارهٔ طرز و شیوه و طریقهٔ شاعران بسیار است.

شادروان بهار می‌گوید[3] که واژهٔ «سبک» را اول بار رضاقلی خان هدایت در مقدّمهٔ تذکرهٔ خود ـ مجمع الفصحا ـ به کار برده است. امّا من این واژه را هم در آثار قدمای عرب و عجم و هم معاصران متقدم بر رضاقلی خان دیده‌ام:

در منشآت خاقانی آمده است: «... همانا که به جناب مجد مجلس سامی

اسماءالله تعالی نرسانیدند و مطالعت نفرموده است والاّ آن سبک عبارات و تحیّت اشارات و نظم القاب و عظم خطاب دیده، چون روا داشتی...»[۴]

«... و من کهتر نمی‌گویم که آن الفاظ امثال را به کلی قذف و حذف کنند و در سلک مقالات و سبک رسالات و نسج منثورات و حوک منظومات به کار ندارند، امّا غرض از این اطناب آن است که مستعملات بیشتر حشو و ناقص می‌نماید»[۵].

وقتی حاجی محمد اسماعیل نامی دیوان یغمای جندقی را در زمان حیات او جمع می‌کند، اشعاری از این و آن را هم به نام او می‌آورد. یغما طی نامه‌یی به پسر خود احمد می‌نویسد[۶] که آن دیوان را تصحیح کند و می‌گوید: «جز سرداریه و چند طغرا نگارش پارسی و عربی چند که سبک بیان گواهی می‌دهد، تتمه معیوب و مخلوط است». مأخذ دیگر متقدم بر مجمع‌الفصحا کتابی است موسوم به تذکرةالاولیا به قلم نعمةالله الرضوی الشریف (چاپ مطبعهٔ سعادت کرمان) که معاصر حاج محمدخان پسر حاج محمد کریم‌خان بود (ظاهراً در عصر محمدشاه قاجار). در ص ۱۴۷ این کتاب آمده است «حضرت آقا اعلی‌الله مقامه [حاج محمدکریم‌خان] دید که آن جناب [حاج محمدخان] معرفت لحن حاصل نموده لهذا بر سبک فقهای سلف اجازه‌اش مرحمت نمود».

امّا استعمال «سبک» در عربی سابقه‌یی کهن دارد:

جاحظ (متوفی در ۲۵۵ هـ.ق) در البیان والتبیین والحیوان ورسائل خود و ابوهلال عسکری (متوفی پس از ۳۹۵) در الصناعتین و آمدی (متوفی در ۳۷۰) در «الموازنةُ بین ابی تمام و البحتری» و ابن رشیق قیروانی در العمده و ابن خلدون در مقدّمهٔ خود از «سبک» و «اسلوب» سخن گفته‌اند. در الصناعتین علاوه بر «سبک» اصطلاحات دیگری چون «نسج» و «رَصْف» نیز به کار رفته است.

مفهوم سبک در آثار قدما

در آثار کهن عربی «سبک» بیشتر به معنی طرز نگارش و ترکیب و تألیف کلام است و کلاً می‌توان گفت که قدما در بحث سبک به جنبهٔ ظاهری و بیرونی کلام توجه داشتند و به فکر و بینش گوینده نمی‌پرداختند. جاحظ در الحیوان می‌نویسد که معنی مهم نیست و نزد هر قومی هست، آن‌چه مهم است گزینش لفظ و «جُودَة السبک» است و دیگر نویسندگان عرب هم کم و بیش تحت تأثیر او بوده‌اند.

در نوشته‌های فارسی هم کم و بیش چنین است و اصطلاحات معادل سبک به مفاهیم گوناگون و گسترده و مبهمی آمده است. خاقانی سبک شعر خود را تازه

می‌داند و به اصطلاح سبک‌شناسی برای خود به سبک شخصی قائل است:

منصفان استاد دانندم که در معنی و لفظ
شیوهٔ تازه نه رسم باستان آورده‌ام

* * *

طرز غریب من است نقش خرد را طراز
شعر بدیع من است شَرب سخن را شعار

* * *

هست طریق غریب این که من آورده‌ام
اهل سخن را سزد گفتهٔ من پیشوا

* * *

مرا شیوهٔ خاص و تازه است و داشت
همان شیوهٔ باستان عنصری

پس به نظر خاقانی عنصری سبک تازه‌یی نداشت و به همان طریق متقدمان سخن می‌گفت. امّا در شعری که دربارهٔ مقلدان خود سروده است برای عنصری سبک شخصی قائل شده و مسعود سعد را متابع او دانسته است:

مسعود سعد نه سوی تو شاعری است فحل؟
کاندر سخنش گنج روان یافت هرکه جُست
بر طرز عنصری رود و خصم عنصری است
کاندر قصیده‌هاش زند طعنه‌های چُست

شاعران دیگری هم با واژه‌های طرز و شیوه به سبک شخصی خود اشاره کرده‌اند، نظامی گوید:

به قیاس شیوهٔ من که نتیجهٔ نو آمد همه طرزهای تازه کهن است و باستانی

* * *

شیوه غریب است مشو نامجیب گر بنوازیش نباشد غریب

* * *

ولی آن کز معانی با نصیب است بداند کاین سخن طرزی غریب است

* * *

من که در این شیوه مصیب آمدم دیدنی ارزم که غریب آمدم

حافظ هم به سبک خود چنین اشاره می‌کند:

گر دیگری به شیوهٔ حافظ زدی رقم
مقبول طبع شاه هنرپرور آمدی

همچنین صائب گوید:
بر حریفان چون گوارا نیست صائب طرز تو
به که بفرستی به ایران نسخهٔ اشعار را

❊ ❊ ❊

صائب این طرز سخن را از کجا آورده‌ای
خنده بر گل می‌زند رنگینی اشعار تو

و در ابیات زیر به سبک خاص مولوی اشاره می‌کند:
فتاد تا به ره طرز مولوی صائب   سپند شعلهٔ فکرش شده‌ست کوکب‌ها

❊ ❊ ❊

سال‌ها اهل سخن باید که خون دل خورند
تا چو صائب آشنا با طرز مولانا شوند

هم‌چنین اشاراتی به سبک دوره می‌توان یافت:
چرا گشتی در این بیغوله پابست   چنین نقد عراقی در کف دست

نظامی

که مراد از بیغوله، گنجه و مراد از نقد عراقی به ایهام شعر به اسلوب تازهٔ عراقی در مقابل سبک کهن خراسانی است.

و از این روی فراوان از خراسان و عراق (سبک خراسانی و عراقی) یاد شده است:

پادشاه نظم و نثرم در خراسان و عراق
کاهل دانش را ز هر لفظ امتحان آورده‌ام

خاقانی

«مجد معشوق» که فرزند و مربای من است
نور چشم هنر و زبدهٔ اقران باشد
گرچه بر طرز عراق است ضمیرش مشعوف
در سخن خجلت ابنای خراسان باشد

ذوالفقار شروانی

و بعید نیست که مراد صائب نیز از طرز تازه در بیت‌های زیر سبک هندی باشد:

به طرز تازه قسم یاد می‌کنم صائب
که جای بلبل آمل در اصفهان پیداست[۷]

* * *

صائب از طرز نوی کاندر میان انداختی
دودمان شعر را هر دم بقای تازه‌یی

صباحی بیدگلی از شاعران نخستین دورهٔ بازگشت در قطعه‌یی که خطاب به رفیق اصفهانی سروده است از طرفداران سبک هندی انتقاد می‌کند و هدف خود را تقلید از سبک خراسانی می‌داند:

ز طرز و شیوهٔ ایشان چو کس شود عاجز
برای خود کند اندیشه مخلصی ز مضیق
نهد به شاعر دیرینه تهمت هذیان
دهد به گفتهٔ پیشینه نسبت تلفیق
بود طریقهٔ ما اقتفای استادان
پیاده را مرسد طعنه بر هدات طریق

گاهی در ادبیات کهن سخن از طرز غزل و طرز قصیده است یعنی اسلوب و معایر و سنن غزل‌پردازی و قصیده گوئی. در این معنی مراد از طرز نوع ادبی و قالب شعری است و گاهی از شیوهٔ وعظ و زهد سخن گفته‌اند و مراد آنان موضوعات شعری است:

جز این طرز مدح و طراز غزل — نکردی ز طبع امتحان عنصری
زده شیوه کان حلیت شاعری است — به یک شیوه شد داستان عنصری
نه تحقیق گفت و نه وعظ و نه زهد — که حرفی ندانست از آن عنصری

خاقانی

یعنی تخصّص و فن ویژهٔ عنصری قصیده‌پردازی بود که موضوع آن مدح است. مراد از طرز مدح تنهٔ اصلی قصیده است و مراد از طراز غزل، تغزّل قصیده است. خاقانی می‌گوید که در شعر علاوه بر مدح موضوعات دیگری چون تحقیق و وعظ و زهد نیز هست که عنصری از آن‌ها بی‌خبر بود.

نشد به طرز غزل همعنان ما حافظ — اگرچه در صف رندان ابوالفوارس شد

کمال خجندی

مراد او از طرز غزل، غزل‌پردازی است.

شمس قیس در المعجم فی معاییر اشعار العجم (ص ۴۵) می‌نویسد: «باید که

در افانین سخن و اسالیب شعر چون نسیب و تشبیب و مدح و ذم و آفرین و نفرین و شکر و شکایت و قصه و حکایت و سؤال و جواب... و ذکر دیار و رسوم و وصف آسمان و نجوم و صفت ازهار و انهار... و تشبیه لیل و نهار و نعت اسب و سلاح... و فن تهانی و تعازی از طریق افاضل شعرا و اشاعر فضلا عدول ننماید» چنان که ملاحظه می‌شود مراد او از افانین و اسالیب، موضوعات شعری و انواع آن است. اتفاقاً اسلوب به این معنی یعنی انواع و موضوعات، خیلی رایج بوده است. در تذکرهٔ نتایج‌الافکار (ص ۲۶) در باب رودکی می‌نویسد «موجد اسالیب سخن» در آثار شاعرانی چون خاقانی و نظامی و مولانا و صائب... سخنان بسیاری دربارهٔ سبک شعر آمده است که می‌رساند مفهوم سبک در مباحث شعرشناسی برای قدما مطرح بوده است. نظامی در ابیات زیر از تغییر سبک‌ها در دوره‌های مختلف سخن می‌گوید:

به هر مدتی گردش روزگار ‌ ‌ ز طرزی دگر خواهد آموزگار
زمان تا زمان خامهٔ نخل‌بند ‌ ‌ سر نخل دیگر برآرد بلند
چو کم گردد از گوهری آب و رنگ ‌ ‌ دگر گوهری سر برآرد ز سنگ
عروس مرا پیش پیکرشناس ‌ ‌ همین تازه‌روئی بس است از قیاس

خاقانی در قطعهٔ زیبای زیر این نکتهٔ سبک‌شناسانه را مطرح می‌کند که تقلید سطحی و کورکورانه از ظاهر اثری، راهی به دهی نیست و حق با اوست زیرا اولاً سبک مسألهٔ توامان ذهن و زبان است و ثانیاً مختصات یا مختصّهٔ سبک شخصی چندان آشکار و دردسترس نیست:

خاقانیا خسان که طریق تو می‌روند
زاغند و زاغ را صفت بلبل آرزوست[۸]

بس طفل کارزوی ترازوی زر کند
نارنج از آن کَند که ترازو کُند ز پوست

گیرم که مارچوبه کند تن به شبه مار
کو زهر بهر دشمن و کو مهره بهر دوست!

امّا به طور کلی باید گفت که آن‌چه در تذکره‌ها و دیوان‌های شاعران و کتب ادبی کهن دیگر به صورت پراکنده دربارهٔ سبک آمده است، مطالبی است کم و بیش شبیه به هم که جنبهٔ علمی و روشمند و حتی روشنی ندارد. سخنانی است کلی و توصیفی. با ترادف چند صفت از قبیل عذب، روان، مصنوع، سهل... خواسته‌اند مطلب را تمام کنند و باید آن‌ها را در همان حوزهٔ نقد ادبی قدیم (نقدالشعر) ارزیابی

کرد. حال آن که در سبک‌شناسی جدید باید معنای دقیق هر صفتی مشخص و برآمده از درون‌مایه‌های سبکی اثر باشد و به جای عبارات توصیفی، حتی‌المقدور معیارهای عینی ارائه شود.

نمونهٔ یکی از بحث‌های سبک‌شناسانه یا نقد ادبی قدیم، قضاوت مجد همگر (متوفی در ۶۸۶) از شاعران دورهٔ مغول دربارهٔ شعر انوری و ظهیر است. فضلای کاشان طی قطعه‌یی از او داوری می‌خواهند و او نیز طی قطعه‌یی نظر خود را مبنی بر برتری انوری نسبت به ظهیر اعلام می‌دارد:

شعر ظهیر اگرچه سرآمد ز جنس نظم / با طرز انوری نزند لاف همسری
بر اوج مشتری برسد[9] تیر نظم او / خاصه گه ثناگری و مدح‌گستری

اولاً «طرز» را به معنای شعر آورده است: طرز انوری یعنی شعر و قصیدهٔ انوری، ثانیاً دلیلی ارائه نمی‌کند که چرا انوری در شیوهٔ مدح از ظهیر بالاترست؟ معیار و مبنای این قضاوت جز ذوق و سلیقه چیست؟ انوری و ظهیر هردو از قصیده‌پردازان و غزل‌گویان استاد قرن ششم هستند، منتقد در ذهن خود چه معیارهائی داشته است؟

نمونهٔ یکی از بحث‌های سبک‌شناسی شعر فارسی درکشاف اصطلاحات الفنون است که ذیلاً نقل می‌شود[10]. با آن که نسبةً بحث جمع و جور و شاید دقیقی باشد (با توجه به زمان خود) امّا درکل نسبت به وضع علم سبک‌شناسی در دوران ما بحث کم‌فایده‌یی است. محمد تهانوی (از فضلای هند متوفی بعد از ۱۱۵۸ هجری قمری) برای شعر هر شاعر به آوردن صفتی قناعت کرده است حال آن‌که در اکثر این صفات و حصر و قصرها جای چون و چراست:

«طرز در اصطلاح بلغا، مقصدی را گویند از مقاصد نظم که به صفتی از اوصاف نظم مخصوص گردانیده باشند. و این را طریق نیز گویند. و جملهٔ طرزها نُه طرز باشند:

اوّل: طرز **حکیمانه** و این طرز شیخ سنائی است. مشکل و مشتمل بر مواعظ و تشبیهات و امثال و معرفت سلوک و متعلق آن. و کلام جامع است و خوب.

دوّم: **طبعانه**[11] و این طرز خاقانی است. و تعریف آن غلو در مشکلات نظم است، چنانچه اغلاقات و اغراقات و تشبیهات بدیع و تحمیلات لطیف و کنایات و تصویرات غریب و عبارات لائقه.

سیوم: **فاضلانه** و این طرز انوری است. و این طرز مشتمل است بر الفاظ معتبر بالاستغراق و بلاغت و ابداع علویست معتبر.

چهارم: مترسلانه و این طرز ظهیر است. و این عبارت است از تصرفات در ایهام ذوالمعنیین و تشبیهات نو و اغراقات بلیغ.

پنجم: محققانه و این طرز عبدالواسع جبلی است. و تعریف آن ملایمت و جزالت است در ایراد مطابقات و مشابهات و تقسیمات و تفسیرات و تفصیل الفاظ و سیاقت.

ششم: ندیمانه و این طرز فردوسی و نظامی است. مشتمل بر بیان قصص و حکایات و تواریخ و فصاحت معانی بدیع و تشبیهات عجیب.

هفتم: عاشقانه و این طرز سعدی است. و این حاوی ملایمت و ذوق است.

هشتم: خسروانه و این طرز حضرت امیرخسرو دهلوی است. و این جامع جمیع لطائف نظم و محتوی تمام کمالات سخن است.

نهم: باحفصانه[۱۲] و آن کلامی است مشتمل بر الفاظی که آن‌ها را در استعمال مهجور داشته‌اند، گفته‌اند اگر زبان پختهٔ فارسی را از الفاظ عربی چاشنی دهند، اگر گوارا آید مترسلانه خوانند و اگر ناگوار آید باحفصانه خوانند.»

چنان که ملاحظه شد نویسنده تصریح کرده است که باید حتماً برای طرز صفتی آورد. امّا همان طور که گفتیم در این اوصاف و مخصوصاً توضیحی که دربارهٔ آن‌ها داده است اشکالات فراوانی است.

سبک‌شناسی بهار

در دورهٔ بازگشت یعنی در دوران قاجار مسألهٔ شناختن اسلوب قدما و در نتیجهٔ بحث‌های سبک‌شناسی نسبت به سابق صورت جدّی‌تری یافت. شاعران این دوره امثال صبای کاشانی، سروش اصفهانی، قاآنی، شیبانی برای آن که بتوانند به خوبی از عهدهٔ تقلید اشعار قدما برآیند می‌باید با مختصات سبکی اشعار قدیم کاملاً آشنا باشند و نحوهٔ بینش و شیوه‌های زبانی ایشان را آموخته باشند. مطالعات آنان در دواوین کهن باعث شد تا به تدریج آشنائی ایشان با اسلوب قدما بیشتر شود، به حدی که تشخیص برخی از آثار شعری این دوران از نمونه‌های اصلی دشوار است. مثلاً سروش می‌گوید:

همیشه تا که شود شاخ پیر در مه تیر به ماه نیسان سرسبز و تازه و برناه

که مانند شاعران کهن سبک خراسانی ماه تیر را به معنی پائیز به کار برده است و به آخر قافیه مختوم به الف، هائی در افزوده است و تنها موردی که اندکی سبک‌شناس را هدایت می‌کند آوردن شود به جای «بود» است.

امّا بررسی‌ها و دقت‌های ایشان هیچگاه صورت مکتوب نیافت و بیشتر جنبهٔ شخصی داشت یا به صورت شفاهی از استاد به شاگرد یا از پدر به پسر منتقل می‌شد. یکی از خاندان‌های معروف شعری در این دوران، خاندان صباست. برطبق نوشتهٔ ملک‌الشعراء بهار در مقدّمهٔ سبک‌شناسی، ندیم‌باشی متخلّص به خجسته ـ برادر محمودخان ملک‌الشعراء و نوهٔ صبا ـ در اواسط دورهٔ ناصرالدین شاه از تهران به مشهد رفت و در آنجا انجمنی از هواداران سبک خراسانی و به اصطلاح آن زمان، سبک ترکستانی تشکیل داد. داستان از این قرار است که در آن دوران، انتشار دیوان قاآنی که به سبکی بین خراسانی و عراقی است (سبک شاعران قرن ششم که سبک بینابین است) سروصدای بسیاری برانگیخته بود. عدّهٔ کثیری به تبع قاآنی شعر می‌گفتند و آن را اسلوب اصیل خراسانی می‌پنداشتند. برخی از فضلا و از جمله ندیم‌باشی به انتقاد از شیوهٔ قاآنی برخاسته بودند و عقیده داشتند که اسلوب او خراسانی محض نیست و لاجرم به توضیح معاییر اسلوب خراسانی ـ چنان که از شعر قدما مستفاد می‌شود ـ مشغول بودند. صبوری ملک‌الشعرای آستان قدس رضوی یکی از کسانی بود که در مجلس خجسته حضور می‌یافت. او آموخته‌های سبک‌شناسی خود را به فرزندش محمدتقی بهار منتقل کرد. بهار علاوه بر کسب این معلومات از پدر خود، نزد ادیب نیشابوری و صید علی‌خان درگزی نیز با مباحث سبک‌شناسی آشنا شده بود. ملک‌الشعراء بهار بعدها از مشهد به تهران آمد و بعد از تأسیس دانشکدهٔ ادبیات (دانش‌سرای عالی)، معلومات سبک‌شناسانه خود را در درسی تحت عنوان «تاریخ تطور و تحول نظم و نثر فارسی» به دانشجویان منتقل کرد و سرانجام در سال ۱۳۲۱ کتاب سبک‌شناسی نثر را در سه جلد انتشار داد. امّا متأسفانه مجالی برای انتشار آرای خود در سبک‌شناسی شعر که تخصّص اصلی او بود نیافت. بعد از ملک‌الشعراء بهار برخی از شاگردان او به پیروی از روش او کتاب و مقالاتی در باب سبک‌شناسی انتشار دادند که از همه مهم‌تر یکی «سبک خراسانی در شعر فارسی»[۱۳] و دیگری «فن نثر در ادب پارسی»[۱۴] است.

سبک‌شناسی بهار (و آن کتب دیگر) برمبنای زبانشناسی تاریخی یا در زمانی (Diachornical Linguistics) نوشته شده است. یعنی عمدةً به بررسی تطور و تحول لغات در متون می‌پردازد و به طور کلی فقط به جنبهٔ زبانی متون توجه دارد. ارزش این کتاب (و آن کتب دیگر) برای کسانی که در سبک‌شناسی در سطوح عالی مشغول مطالعه هستند بسیارست و حداقل این است که مواد خام بسیاری در این کتب گردآوری شده است. امّا برمبنای آن‌ها نمی‌توان دریافت که سبک‌شناسی

جنبه موضوع

چیست و نمی‌توان به کسی سبک‌شناسی آموخت، زیرا در آن‌ها از مقدمات و اصول و روش‌ها خبری نیست و به لحاظ تئوری، مطلب چندانی دربارهٔ سبک و سبک‌شناسی ندارند. با این همه به نظر می‌رسد که بهار تلقی کم و بیش روشنی از سبک‌شناسی داشته است و باید مقام او را در ایران همسنگ سبک‌شناسان بزرگی چون اریک آئورباخ[۱۵] و لئو اسپیتزر در غرب تلقی کرد که اتفاقاً آنان هم همزمان با بهار در خلال جنگ جهانی دوم ـ در حال فرار و آوارگی و پریشانی ـ مشغول تدوین کتب خویش بوده‌اند. چنان که قبلاً اشاره کردم آنان از آلمان نازی گریخته بودند و به دانشگاه‌های ترکیه پناه برده بودند. آئورباخ می‌نویسد: در آنجا بود که من به یمن فقدان مراجع و مآخذ و دور بودن از کتابخانه‌های غنی از عهدهٔ تألیف خود برآمدم و اگر چنین ضیقی درکار نبود هرگز چنین توفیقی نمی‌یافتم[۱۶] و مرحوم بهار هم می‌نویسد که کتاب خود را «در اسؤ حالات ـ یعنی متعاقب حبس‌های پیاپی و تبعیدها و زیان‌های گران و آزارهای بی‌موجب و وحشت‌های شبانه‌روزی بیست ساله»[۱۷] تألیف کرده است و باید به این‌ها عدم دسترسی به طبع‌های انتقادی سال‌های بعد و نسخ خطی موجود در کتابخانه‌های معتبر جهانی را نیز افزود[۱۸].

«اگر بخواهیم در تاریخ فرهنگ دوران اخیر ـ که فارسی درسی شد و در مدارس و دانشکده‌ها مورد تعلیم و تعلم قرار گرفت ـ چند کتاب را از نظر جامعیت و سودمندی در تعلیم و افاضه برگزینیم بی‌شک نام کتاب سه جلدی مرحوم بهار را باید در صدر فهرست قرار دهیم. اشتباهات جزئی و قضاوت‌های احیاناً نادرستی که گاهی در آن کتاب به چشم می‌خورد (و بیشتر مربوط به عصر تألیف کتاب است) در این قضاوت خدشه‌یی وارد نمی‌کند. برخوردهای دقیق و درست او با مسألهٔ سبک در پاره‌یی از موارد چنان چشمگیر است که من گاهی دچار وسوسه می‌شوم که بگویم او از مسألهٔ سبک‌شناسی در غرب بی‌خبر نبوده است. خود وضع اصطلاح «سبک‌شناسی» و تلقی کردن آن به عنوان یک علم و برخورد زبانشناسانه با متون همه مرا به اظهار این عقیده تحریک می‌کند (در مقدّمهٔ خود از دائرةالمعارف بریتانیکا مطلب نقل می‌کند و گاهی معادل فرانسوی بعضی از اصطلاحات را به دست می‌دهد). همهٔ این مسائل تازه است و در نزد قدما و متأخران و نیز معاصران بهار چنین وضوحی نداشته است. به هر حال من عقیده دارم که بهار لااقل شفاهاً (از طریق دوستان فرنگی خود از قبیل هرتسفلد آلمانی) یا از طریق فرهنگ‌ها و دائرةالمعارف‌ها تا حدودی از مسألهٔ سبک‌شناسی در غرب اطلاعاتی داشته است. او اگرچه در بسیاری از مواضع با متون برخورد سبک‌شناسانه درستی ندارد (و مثلاً

کتابی را فقط معرفی یا نقد می‌کند) ولی به طور کلی مفهومی را که از سبک درنظر دارد دقیق و درست و تقریباً مطابق با مفهوم رایج غربی آن است. او به حدی با لحن متون مختلف مأنوس است که در بسیاری از موارد «نرم» دوره‌های متفاوت را مشخّص می‌کند و دقیقاً می‌گوید که فلان اصطلاح از کی شروع شده و تا کی ادامه داشته است و بدین اعتبار گاهی به ضرس قاطع می‌گوید که فلان عبارت نسخه غلط و صحیح آن بهمان است. در صفحات قبل نمونه‌یی از حدسیات او را دربارهٔ ضبط کلیله چاپ قریب ذکر کردم، چنان که ملاحظه کردید کلیله چاپ مینوی حدسیات بهار را تأیید می‌کند.

یک مورد خیلی جالب جلوهٔ روح سیاسی و نمود علاقهٔ او به مسائل اجتماعی در مطاوی کتاب سبک‌شناسی است. در بیان هر مسأله ادبی به دنبال علل اجتماعی و سیاسی است. انقلابات و تحولات اجتماعی را شرح می‌دهد و علاوه بر این از هر فرصتی برای بحث‌های انتقادی و اجتماعی بهره می‌برد. در ص ۱۹۰ و ۱۹۱ از جلد سوم پس از بحثی از عدم صحّت مطالب تذکرة‌الشعراء و از بین رفتن روحیهٔ تحقیق در نتیجه حملهٔ مغول و تیمور می‌نویسد: «و دنبالهٔ همین غفلت‌ها و عدم تتبع و سهل‌انگاری و مسامحه‌ها و گزاف‌گوئی‌هاست که تا عصر ما دوام یافته است... و باز دنبالهٔ همان اخلاق است انتقادات بیرویهٔ جراید و عدم تحقیق در امور و هتّاکی‌هایی که موی بر اندام اهل عفت راست می‌کند!... خداوند این یک مشت بقیة‌الباقیه تمدن دیرین شرق را که از جور روزگار بدین وضع ناهنجار دچار شده‌اند از خذلان و بوالهوسی و غفلت و تکاسل و اهمال مصون داراد بمنه و سعة رحمته».

در ص ۲ جلد سوم دربارهٔ حملهٔ مغول می‌نویسد: «و به قول درویش نیشابوری: آمدند و کشتند و کندند و سوختند و بردند و رفتند! و ما می‌گوئیم آمدند و کشتند و کندند و سوختند و بردند و نرفتند!...». در ص ۱۶۹ جلد سوم در باب سقوط بغداد می‌نویسد: «و برافتادن دولت خلفا و سقوط بغداد که بیش از سقوط دیروز پاریس در آن عهد اهمیت داشته است». در ص ۱۲۲ جلد دوم بعد از معرفی قابوسنامه و آوردن نمونه‌یی از آن می‌نویسد: «چنین بوده است آئین داد و ستد و حرفت بازرگانی در ایران و این آئین و آداب اکنون در فرنگستان رواج دارد و از این رو کار تجارت و کسب و صناعت در آن اقالیم چنین راست و آراسته و رواست و کار کسب و پیشه‌وری و تجارت در کشوری که پدران دانشور ایشان نهصد سال پیش ازین چنین درس‌ها داده‌اند اینک به خلاف این دستورالعمل است و این است که نعمت و برکت و آسانی از هر کسب و حرفتی برافتاده و ورشکستی و تنگدستی و رسوائی

و خواری جای آن را گرفته است. مردم به خدمتگزاری دولت و زبونی تن در داده‌اند و دولت به تجارت و داد و ستد به دروغ و اجحاف آغازیده است و همه گمراه شده‌اند!»

منظور این است که سبک‌شناسی بهار علاوه بر مطالب مربوط به سبک‌شناسی حاوی مطالب ضمنی شیرین و مفیدی است. هم‌چنین حواشی سبک‌شناسی ـ مانند بسیاری از مواضع دیگر کتاب ـ هرچندگاهی ربطی به سبک‌شناسی ندارد امّا مملو از اطلاعات سودمند تاریخی و ادبی است که نظیر آن‌ها را به ندرت می‌توان در کتب دیگر یافت.

در مقدّمهٔ سبک‌شناسی (ص «ج») می‌نویسد که امروزه دیگر آشنایی با علوم معقول و منقول باکمی نمک عرفان و تصوف برای ادیب بودن کافی نیست و باید از ایران‌شناسی و زبان‌های پیش از اسلام نیز آگاهی داشت «امروز دیگر با آلات فنی فرهنگ و ادب قدیم نمی‌توان کسی را در زبان فارسی به معنی واقعی ادیب نامید». بهار اولین ادیب و شاعر بزرگی است که از ادبیات پیش از دورهٔ اسلامی معلومات دقیق و مستقیمی دارد و در آثار خود از جمله همین سبک‌شناسی از آن بهرهٔ فراوان برده است.

از نقایص بزرگ کتاب سبک‌شناسی یکی آن است که فقط به سبک خراسانی (که در نثر آن را دورهٔ اول یا سامانی نامیده است و فرد اجلای آن بلعمی است) اعتنای جدی کرده است و مختصات آن را جداگانه برشمرده است. و در ارتباط با این موضوع است که بیشتر از سلسله‌های سامانی و غزنوی و اوضاع خراسان بحث می‌کند و مثلاً دیالمه و اوضاع اجتماعی و فرهنگی عراق عجم را در نظر ندارد و از وضع ادبیات در قرون نخستین عراق عجم بحث نمی‌کند. این روحیه توجه خاص به خراسان و سبک خراسانی و شاعران و نویسندگان آن دیار به وسیلهٔ او و همکاران او در دانشکدهٔ ادبیات تهران حکمفرما شد و سپس به وسیلهٔ شاگردان بهار و اساتید هم‌نسل او به سایر دانشکده‌های ادبیات هم راه یافت و موجب زیان‌هائی شد از جمله این که کسی در همان حدود سبک‌شناسی بهار هم به ادبیات دورهٔ عراقی و هندی نپرداخت.

مرحوم بهار چاپ دوم اثر گرانقدر خود را ندید و نتوانست در آن تجدیدنظر کند. گاهی عبارات مغشوش است و نیاز به اصلاحات جزئی دارد. مثلاً در ص ۵۵ جلد دوم در مختصات سبک خراسانی می‌نویسد: «اسهاب: و متوجه نبودن به سجع و موازنه». اسهاب به معنای اطناب است و این با ایجاز که قبلاً ذکر کرده است

منافات دارد. شاید در اصل عدم اسهاب بوده است. گاهی هم مطلب اساساً نادرست است مثل این حکم که لفظ خرابات نخست بار در سخنان سنایی آمده است (ج ۲، ص ۱۳۳) حال آن که قبل از سنائی، منوچهری این واژه را به کار برده است (و این نرد به جائی که خرابات خراب است). گاهی برخی از حاشیه‌ها غلط واضح است مثل نسبت دادن ترجمان البلاغه به فرخی سیستانی در حاشیهٔ ص ۳۲۸ جلد دوم. حال آن که خود مرحوم بهار بعد از تاریخ تألیف سبک‌شناسی بر ترجمان البلاغه چاپ آتش نقدی نوشته است. اگر بخواهیم چند مصیبت و فاجعهٔ ادبی را در تاریخ ادبیات خود مشخص کنیم ـ از قبیل گم شدن دیوان رودکی که تا زمان عوفی دردست بوده است ـ بی‌شک باید نانوشته ماندن سبک‌شناسی شعر به قلم بهار را نیز در مد نظر داشته باشیم. گمان نمی‌کنم بعد از این کسی پیدا شود که به اندازهٔ بهار به شعر فارسی معرفت علمی داشته باشد. شوق فراوان او برای نگارش سبک‌شناسی شعر ـ که کار اصلی او بود ـ از لابلای کتاب سبک‌شناسی نثر او موج می‌زند. در مواضع بسیاری اشاره به مسائل سبک‌شناسی شعر می‌کند و وعده می‌دهد که در سبک‌شناسی شعر مطلب را تبیین خواهد کرد. شاعری فحل که چنین کتابی ممتع در سبک نثر نوشته است پیداست که در صورت نگارش سبک‌شناسی شعر چه شاهکار بی‌بدیلی به ادبیات فارسی عرضه می‌داشته است. دریغا و هزار دریغ! از ملک ادب حکم‌گذاران همه رفتند»[۱۹].

بهار به هر حال توانست بدون اطلاع از جریانات سبک‌شناسی در غرب ـ که مخصوصاً از زمان شارل بالی به بعد با سرعت غریبی در حال پیشرفت بود ـ به مدد نبوغ خود این علم را در ایران پایه گذاری کند و ادبیات کهنسال فارسی را به نحوی به لحاظ سبک‌شناسی مورد مطالعه قرار دهد. امّا متأسفانه سبک‌شناسی بعد از او چنان که شایسته است تحول نیافت و مورد اعتنای محققان قرار نگرفت. اینک من‌باب تیمّن چند سطر از مقدمهٔ مرحوم ملک‌الشعراء بهار را که مفید اطلاعاتی دربارهٔ سبک است نقل می‌کنیم:

«سبک در لغت تازی به معنی گداختن و ریختن زر و نقره است[۲۰] و سبیکه پارهٔ نقرهٔ گداخته را گویند، ولی ادبای قرن اخیر[۲۱] سبک را مجازاً به معنی «طرز خاصی از نظم یا نثر» استعمال کرده‌اند و تقریباً آن را در برابر «ستیل style» اروپائیان نهاده‌اند.

ستیل style در زبان‌های اروپائی از لغت «ستیلوس» یونانی مأخوذ است به معنی ستون و در عرف ادب و اصطلاح به طرز ادائی اطلاق می‌شود که از لحاظ مشخصات و وجوه امتیازی که نسبت به هنرهای زیبای مشابه دارد مورد مطالعه

قرار گیرد، و نیز روش نگارشی که به وسیلهٔ خواص ممتازهٔ خویش مشخص باشد.
ستیلوس (stilus که به خطا آن را stylus نگارند) در زبان یونانی به آلتی فلزین یا چوبین یا عاج اطلاق می‌شده که به وسیلهٔ وی در ازمنهٔ قدیم حروف و کلمات را بر روی الواح مومی نقش می‌کرده‌اند (← دائرةالمعارف بریتانیکا) و امروز هم ایرانیان به «قلم» که واسطهٔ نقش مقاصد بر روی کاغذ یا دیوار یا پارچه یا لوح است، مانند «ستیل» معنی شبیه به «سبک» می‌دهند و می‌گویند: «فلان کس خوب قلمی دارد» یعنی سبک نگارش او خوب است. امّا این معنی تنها در مورد نثر مستعمل است نه نظم، چه در مورد نظم نمی‌توان «قلم» را به کار برد بلکه در آن مورد باید گفته شود: خوب سبکی دارد یا خوب شیوه‌یی دارد.
سبک در اصطلاح ادبیات عبارت است از روش خاص ادراک و بیان افکار به وسیلهٔ ترکیب کلمات وانتخاب الفاظ و طرز تعبیر. سبک به یک اثر ادبی وجههٔ خاص خود را از لحاظ صورت و معنی القا می‌کند و آن نیز به نوبهٔ خویش وابسته به طرز تفکر گوینده یا نویسنده دربارهٔ «حقیقت» می‌باشد.
بنابراین سبک به معنی عام خود عبارت است از تحقق ادبی یک نوع ادراک در جهان (Conception) که خصایص اصلی محصول خویش (اثر منظوم یا منثور) را مشخص می‌سازد».

پانوشت‌ها

۱ ـ چاپ دارالکتب، ج ۶، ص ۸۸. نقل از:
مقدمهٔ الشعر و الشعرای ابن قتیبه، ترجمهٔ آ. آذرنوش، امیرکبیر، ۱۳۶۳، ص ۶۴
۲ ـ مثلاً حسینعلی‌خان نظام‌السلطنهٔ مافی در خاطرات خود (۴:۱) دربارهٔ یکی از مجالس ادبی می‌نویسد: «... که همگی از ادبای فحل و دارای خط بودند...» (← مجلهٔ آینده، سال دهم، ص ۷۹۹) که ظاهراً مراد از خط، سبک است.
۳ ـ سبک‌شناسی ـ ج ۱ ـ ص «ی» مقدمه.
۴ ـ منشآت خاقانی، خاقانی، تصحیح محمد روشن، از انتشارات کتاب فرزان، چاپ دوم، ۱۳۶۲، ص ۱۷۲
۵ ـ همانجا، ص ۱۷۴
۶ ـ این نامه در ص ۴۰۸ یادنامهٔ حبیب یغمائی به طبع رسیده است.
۷ ـ مراد از بلبل آمل، طالب آملی است. جای او پیداست یعنی جای او خالی است.
۸ ـ این ضبط دیوان مصحح دکتر ضیاءالدین سجّادی است. ضبط معروف چنین است:
خاقانی آن کسان که طریق تو می‌روند   زغنند و زاغ را روش کبک آرزوست
۹ ـ در تاریخ گزیده (ص ۷۵۱): «نرسد» و در این صورت مقصود ظهیر است.
۱۰ ـ کشاف اصطلاحات الفنون، تهانوی، تصحیح المولوی محمد وجیه...، ج ۱، کلکته، ۱۸۶۲ م، ص ۹۰۷ (این قسمت را از کتابی موسوم به جامع‌الصنایع نقل کرده است).
۱۱ ـ طبعانه؟ طبع به اضافه انه یا طُبْعان گلی که بدان مهر کنند؟
۱۲ ـ باحَفْصانه: مرکب از بای فارسی و حفص عربی و انه فارسی. حَفَصَ الشیءَ: جمعهُ (المنجد). سخن کردن مبتدیانه و طفلانه (فرهنگ نفیسی) مأخوذ از باحفصان به معنی معلم اطفال. اُم حفصه به معنی ماکیانی است که جوجه‌های خود را در زیر پروبال گرفته باشد.
۱۳ ـ سبک خراسانی در شعر فارسی (بررسی مختصات سبک شعر فارسی از آغاز ظهور تا پایان قرن پنجم هجری)، دکتر محمد جعفر محجوب، از انتشارات سازمان تربیت معلم و تحقیقات تربیتی، تهران، دی ماه ۱۳۴۵.
۱۴ ـ فن نثر در ادب فارسی، دکتر حسین خطیبی، انتشارات زوار، ۱۳۶۶
۱۵ ـ صاحب کتاب معروف و معتبر:

Mimesis, the representation of reality in Western Literature, princeton university press, 1973

محاکات، عرضهٔ واقعیت در ادبیات غرب
۱۶ ـ برای تفصیل ماجرا رجوع شود به:

style and stylistics, Graham Hough, London, Routledge & Kegan paul, 1972, P.69

۱۷ ـ سبک‌شناسی، ج ۱، ص «یز» مقدّمه
۱۸ ـ از مقالهٔ «دربارهٔ سبک‌شناسی بهار» سیروس شمیسا، مجلهٔ آینده، سال یازدهم، فروردین ـ خرداد ۱۳۶۴

۱۹ ـ برگرفته از مقالهٔ فوق‌الذکر.
۲۰ ـ در فرهنگ‌های کهن عربی به معنی ریختن زر و سیم گداخته در قالبی آهنین آمده است.
۲۱ ـ مراد او این است که واژهٔ «سبک» در نوشته‌های کهن زبان فارسی نیست.

تمرینات

۱ ـ بهاءالدین بغدادی از نویسندگان معروف نثر فنی در قرن ششم در کتاب خود «التوسل الی الترسل» از انواع مختلف نثر سخن گفته است و سپس سبک ویژهٔ خود را توضیح داده است. مفاد سخنان او را به فارسی امروز بیان کنید و اشارات او را توضیح دهید:

«سیاقت سخن را منابع بسیار و فنون مختلف پدید آمده است... و هر جمعی از کُتّاب روزگار و ارباب صنعت طریقی از آن جمله اختیار کرده‌اند و شیوه‌یی از آن نوع برگزیده... بعضی طریق ترصیع و تجنیس می‌سپرند و مطالع و مقاطع سخن را بدان حلیت آرایش می‌دهند... و این اسلوب نزدیک مهرهٔ صناعت سخن محبوب نیست...

و قومی، عنان طبیعت فرا می‌گذارند و سخن عذب و فصیح، بی‌داعیهٔ تکلّف و شائبهٔ تعسّف می‌رانند و اختیار جماعتی که در ترکیب سخن قوتی و در تلفیق معانی قدرتی دارند این قسم است و جملهٔ متقدمان که مبارزان میدان سخن و مبرّزان مضمار هنر بوده‌اند، در تازی و پارسی، این طریق صواب، مسلوک داشته‌اند و بر این جادهٔ قویم و نهج مستقیم رفته.

و طایفه‌یی، گرد سخن مصنوع طوفی می‌کنند و به حسب طاقت و وفق امنیت خویش، مکاتبات را به صنعت‌های مختلف، چون تجنیس و اشتقاق و موازنه و مطابقه و غیر آن، مشحون می‌گردانند.

و گروهی، رقم اختیار بر سخن لطیف آبدار و کلمات عذب خوشگوار، می‌کشند و در رقت الفاظ می‌کوشند، نه در دقت معانی.

... در نسج سخن نهجی اختیار کرده‌ام، جامع همهٔ ابواب و نوعی گزیده‌ام مرکّب از همهٔ اقسام، چنان که در مطاوی مکاتبات، از هر توئی بوئی و از هر شیوه‌ئی شمه‌یی به مشام خاطر مستمع رسد و از مُفْتَتَح رسالت تا مُخْتَتَم، بر یک نمط تنها، اختصار نیفتد. گاه بر پی مطبوع رفته می‌شود و گاه رعایت مصنوع کرده می‌آید و گاه در این نوع شروعی می‌رود و گاه با آن طرز رجوعی می‌افتد... امّا شیوهٔ اصلی و مختار حقیقی طبع من... آن است که البته سخن در پای صنعت ترصیع، نریزم و بر ایراد الفاظ رکیک و کلمات مستنکر، به جهت رعایت این تکلف، اقدام ننمایم.

و منشآت... اگرچه از این صنعت و دیگر صناعت‌ها خالی نباشد، اغلب این سیاقت و اکثر این نمط است مشحون به عبارات و استعارات که از استماع آن، طبع را نفرتی و خاطر را نَبْوتی نباشد»

۲ ـ سعدالدین وراوینی صاحب مرزبان‌نامه، دربارهٔ سبک خود سخنانی شبیه به بهاءالدین بغدادی دارد. مفاد سخنان او را به پارسی امروز نقل کنید:

«این دفاتر که در عجم ساخته‌اند بیشتر، فخاصه کلیله، اساسی است بر یک سیاق نهاده و سخنی بر یک مساق رانده... به حدیقه‌یی می‌ماند که درو اگرچ ذوق‌ها را معسول و طبع‌ها را مقبول باشد جز یک میوه نتوان یافت.... و ساختهٔ این بنده مشتمل است بر چند نمط از اسالیب سخن‌آرائی و عبارت‌پروری و این به جنتی ماند پر از الوان ازاهیر معنی و اشکال ریاحین الفاظ...»

۳ ـ خاقانی در منشآت خود می‌نویسد:

«و مراتب کتابت که کهتر بدان وقوف دارد از سه درجه برنگذرد: دبیرانه و واعظانه و محققانه. اقسام عبارات و اسالیب الفاظ باری فراوان است. ... و هذیانات و الفاظ شواذ را که ندانند ترصیع کردن و به جرالثقیل در نظم و نثر کشند متکلف آید و خَلَق باشد و هزار بار شنیع‌تر از آن مستعمل دستْمال نماید. و غایت شعوذهٔ خاطر آن است که مصنوع را مطبوع نمایند و الفاظ دور از طبع را به قبول و اسماع طباع نزدیک گردانند، چنان که مراست در رسایل و قصاید...»

مفاد سخنان او را به فارسی امروز بنویسید.

فصل هفتم

روش بررسی سبک‌شناختی متون

برای آن بتوانیم متنی را به لحاظ سبک‌شناسی تجزیه و تحلیل و بررسی کنیم باید روشی داشته باشیم. یکی از ساده‌ترین و در عین حال عملی‌ترین راه‌ها این است که متن را از سه دیدگاه زبان، فکر، و ادبیات مورد دقت قرار دهیم، تا بدین وسیله بتوانیم به اجزای متشکّلهٔ متن اشرافی پیدا کنیم و ساختار متن را ـ با توجه به رابطهٔ اجزا با یکدیگر ـ دریابیم.

۱ ـ سطح زبانی (Literally Level)

سطح زبانی مقولهٔ گسترده‌یی است، از این رو آن را به سه سطح کوچکتر آوایی (Phonological)، لغوی (Lexical) و نحوی (Syntactical) تقسیم می‌کنیم:

الف: سطح آوایی یا سبک‌شناسی آواها[1] (Phonostylistics)

به سطح آوایی می‌توان سطح موسیقیائی (Musical)[2] متن نیز گفت، زیرا در این مرحله متن را به لحاظ ابزار موسیقی‌آفرین بررسی می‌کنیم. موسیقی بیرونی (و کناری) از بررسی وزن و قافیه و ردیف معلوم می‌شود. موسیقی دزونی متن به وسیلهٔ صنایع بدیع لفظی از قبیل انواع سجع (سجع متوازی و متوازن و مطرف و موازنه و ترصیع و تضمین المزدوج)، انواع جناس (ناقص، اشتقاق...)، انواع تکرار (همحروفی، همصدائی...) به وجود می‌آید. علاوه بر این‌ها مسائل کلی مربوط به تلفظ از قبیل الف اطلاق، انواع ابدال (مثلاً تبدیل ف و پ یا ل و ر)، اماله (کتاب، کتیب)، واو معدوله، اسم صوت (چکاچاک)، تخفیف لغات (نگاه، نگه)، مشدد کردن مخفف و برعکس (پرّ)، تلفظ‌های کهن (جُوان)... نیز در این قسمت مورد دقت قرار می‌گیرد.

برخی از سبک‌شناسان به انواع هجاها و نوع اتصال آن‌ها (cc یا vc) و چندهجائی بودن کلمات نیز توجه دارند.

ب: سطح لغوی (Lexical) یا سبک‌شناسی واژه‌ها[۳]

ملاحظه و بررسی درصد لغات فارسی و عربی، لغات بیگانه مثلاً ترکی یا مغولی، کهن‌گرائی (آرکائیسم) از قبیل استعمال لغات کهن نزدیک به پهلوی یا لغات قدیمی مهجور پارسی، سره‌نویسی، اسامی بسیط یا مرکب، اسم معنی یا ذات، حروف اضافهٔ بسیط یا مرکب، نوع گزینش واژه با توجه به محور جانشینی، وسعت یا قلت واژگان، مترادف، نوع صفت...

گاهی بسامد برخی از لغات در آثار کسی توجّه‌برانگیز است و از این رو در تعیین سبک شخصی راهگشاست. یا هنرمند رفتار ذهنی خاصی با برخی از کلمات دارد یعنی معنی خاص یا احساس خاصی را به آن‌ها حمل می‌کند از قبیل ببر بیان و دیو سفید و تهمتن در شاهنامه و رند و پیر مغان در حافظ. و به طور کلی می‌توان گفت که برخی از نویسندگان به لغات خاصی علاقه دارند و به بهانه‌های مختلف آن را تکرار می‌کنند. لغت مورد علاقه لزوماً از لغات کلیدی متن نیست.

اسم اعضای بدن و ترکیبات آن در سعدی بسآمد بالائی دارد: دست، دل، چشم، روی، سر... گاهی بسآمد بالا نیست امّا آن لغات در آثار دیگران چندان معمول نیست و از این رو به چشم می‌آید مثل «ناشکیبا» و «شمایل» و «مگس» در سعدی:

تو را در آینه دیدن جمال طلعت خویش
بیان کند که چه بوده است ناشکیبا را

* * *

ز دست رفتن دیوانه عاقلان دانند — که احتمال نمانده است ناشکیبا را

* * *

من دگر شعر نخواهم که نویسم که مگس
زحمتم می‌دهد از بس که سخن شیرین است

یا کاربرد لغت به نحوی است که جلب توجه می‌کند مثل احتمال به معنی تحمّل و تقاضا به معنی طلب خود را خواستن در سعدی:

به تمنای گوشت مردن به — که تقاضای زشت قصابان

* * *

احتمال نیش کردن واجب است از بهر نوش
حمل کوه بیستون بر یاد شیرین بار نیست

با توجه به زبان سعدی که در آن لغت عربی زیاد نیست، گاهی وجود برخی از لغات عربی که فارسی یا عربی مأنوس‌تری دارند غیرمنتظره است:

محقق همان بیند اندر ابل — که در خوبرویان چین و چگل

* * *

لوحش الله از قد و بالای آن سروسهی
ز آن که همتایش به زیر گنبد دوار نیست

* * *

بیار ساقی سرمست جام بادهٔ عشق
بده به رغم مناصح که می‌دهد پندم

* * *

صنم اندر بلد کفر پرستند و صلیب
زلف و روی تو در اسلام صلیب و صنمند

نظیر این‌گونه مسائل لغوی در شاعران و نویسندگان دیگر هم هست، اسم گل‌ها و دستگاه‌های موسیقی و پرندگان در برخی از شاعران سبک خراسانی مثلاً منوچهری، نام‌های استعاری برای خورشید در خاقانی همه راهی به مطالعهٔ سبک شخصی هستند. از این رو امروزه بررسی‌های بسامدی به کمک کامپیوتر (stylostatistics) در سبک‌شناسی مرسوم شده است.

ج: سطح نحوی (Syntactical) یا سبک‌شناسی جمله[۴]

بررسی جمله از نظر محور همنشینی و دقت در ساخت‌های غیرمتعارف، کوتاه یا بلند بودن جملات، کاربردهای کهن دستوری از قبیل آوردن انواع یاء (یاء تمنّی، یاء گزارش خواب...)، آوردن دو حرف اضافه در پس و پیش متمم، مفعول و علامت آن، صرفه‌جوئی در آوردن را، فعل ماضی با «ب» آغازی، فعل مضارع بدون «می» و «ب»، فعل امر بدون «ب»، وجوه کهن ماضی استمراری، افعال پیشوندی، افعال مرکب، کاربردهای خاص ضمایر، صرف افعال کهن...

گاهی سیاق عبارات و طرز جمله‌بندی و به عبارت دیگر نحوهٔ بیان مطلب به لحاظ جمله‌بندی جلب توجه می‌کند و همین به نوشته تا حدی وجههٔ سبکی می‌دهد. مثل جمله‌بندی‌های جلال آل‌احمد که کوتاه و مقطع است یا جمله‌بندی‌های محیط طباطبائی که طویل و مفصل است. در نوشته‌های دکتر

زرین‌کوب هم ساخت جملات کیفیت خاصی دارد.

باید توجه داشت که نمی‌توان فهرست دقیق و کاملی از همهٔ موارد را در پیش چشم داشت و در اثر به دنبال یکایک آن‌ها گشت. هر اثر به مقتضای طبیعت و نوع خود توجه و دقت مخصوصی را ایجاب می‌کند. در یک رمان کسی به دنبال مختصات کهن زبان فارسی نیست یا در یک متن کهن کسی به دنبال لغات فرنگی نیست. امّا به طورکلی توجه به نکاتی که فوقاً ذکر شد برای راه‌یابی به مختصات اثر (چه به لحاظ سبک دوره و چه به لحاظ سبک فردی) مفید است و پس از درگیر شدن با متن، خود متن بقیه راه را به سبک‌شناس نشان خواهد داد. به هر حال مسائلی که می‌تواند مورد توجه قرارگیرد بی‌شمار است. مثلاً در سطح آوائی ممکن است تصادفاً متوجه شویم که نویسنده به اصطلاح «ملانقطی» است و اگر قرار بود سخن بگوید لفظ قلم سخن می‌گفت و تلفظ‌ها را بنابه اصل ادا می‌کرد. به اصطلاح به hyper correction یعنی به کمال درستی و وسواس در آن گرفتار است. هر لغتی را با اعراب مشخص می‌کند: عِطر، فَوقَ‌العاده، مُقتَضَیات. همین‌طور در سطح لغات، ممکن است کسی نهایت کوشش را داشته باشد که از لغات عامیانه و زبان مردمی استفاده نکند، به نظر او لغاتی را باید به کار برد که حتماً در آثار فصحای قدیم سابقه داشته باشد. برعکس کسی ممکن است عمد داشته باشد که حتماً از لغات یا نحو زبان امروز فارسی استفاده کند، مثلاً صادق هدایت در بوف‌کور همه جا (جز در یک مورد) «بکنم» می‌نویسد نه کنم: اسم او را نباید آلوده به چیزهای زمینی بکنم» (ص ۱۲). در سطح جملات ممکن است کسی علاقه داشته باشد که متمم را بعد از فعل بیاورد (مثلاً بیهقی) یا «را» را بعد از مفعول حذف کند (هدایت در بوف کور) یا ضمایر حشو بیاورد (هدایت و مولوی): «من خم شدم، حس کردم که من... از مکنونات قلب او خبر نداشتم» (ص ۲۵).

پس سبک‌شناس باتجربه و کیاستی که دارد در هر متن به دنبال نکاتی می‌گردد که قابل توجه باشد و منجر به نتیجه‌یی می‌شود، امّا در مطالعهٔ سبک دوره توجه به همهٔ موارد مفید است.

۲ ـ سطح فکری (Philosophical Level)

آیا اثر درونگرا (انفسی) و ذهنی (subjective) است یا برونگرا (آفاقی) و عینی (objective)؟ با بیرون و سطح پدیده‌ها تماس دارد و یا به درون و عمق پرداخته

است؟ شادی‌گراست یا غم‌گرا؟ خردگراست یا عشق‌گرا (عرفانی)؟ چه فکر خاصی را تبلیغ می‌کند؟ آیا نویسنده احساسات خاصی مثلاً احساسات ملی‌گرایانه (شعوبیه) یا مذهبی دارد؟ بررسی وضع قهرمان اثر، مثلاً معشوق مرد یا زن در شعر قدیم فارسی. نویسنده بدبین است یا خوشبین؟ تلقی او نسبت به مسائلی از قبیل مرگ، زندگی، عشق، صلح، جنگ... چگونه است؟ عارفان را از مرگ بیمی نیست، آیا سعدی و حافظ هم از مرگ نمی‌ترسند؟ آیا نویسنده دید فلسفی دارد؟ اگر اثر عرفانی است چه نوع عرفانی را تبلیغ می‌کند و دقت در جزئیات مربوط به عرفان از قبیل قبض و بسط.

سعدی در باب پنجم بوستان می‌خواهد مانند فردوسی حماسه بگوید امّا به شدت قضا و قدری است، در این صورت قهرمان حماسه چگونه می‌تواند خواسته‌های خود را اعمال کند؟ در برخی از نوشته‌ها اصلاً فکری مطرح نیست، فقط عبارت‌پردازی و لفاظی است یا تکرار مکررات است. برعکس در برخی از آثار ایده‌های نوینی مطرح شده است که اصلاً مسبوق به سابقه نیستند.

در سطح فکری هم دقت در جزئیات بستگی به متن دارد. در ادبیات کهن گاهی توجه به گرایش‌های مذهبی مهم است، معتزله بودن، اشعری بودن. مسألهٔ رؤیت مهم است، شاعرانی چون نظامی و مولوی آشکارا بنابر اصول اشعری از رؤیت سخن گفته‌اند. در ادبیات بعد از مشروطه مخصوصاً در زمان افکار جدیدی مطرح شده است.

زبانشناسان در بررسی سبک‌شناسانه معمولاً به سطح فکری توجه ندارند. مرحوم بهار هم در سبک‌شناسی خود فقط به سطح زبانی توجه داشته است. به عقیدهٔ من دقت و کندوکاو در سطح فکری اثر راحت‌تر می‌تواند سبک‌شناس را به تعیین سبک دوره و حتّی سبک شخصی برساند. مضافاً بر این که بررسی سبک از این دیدگاه جذّاب‌تر و از طرف دیگر مفیدتر است.

در مطالعات سبک‌شناسی کوچک Micro-stylistics غالباً بحث فکری پیش نمی‌آید. در بررسی سبک‌شناسی بزرگ Macro-stylistics اگر توالی جملات به حد کافی باشد غالباً می‌توان متوجّه مختصات فکری هم شد. هم‌چنین در زمینهٔ کوچک Micro-context یعنی بررسی یک شعر یا داستان کوتاه هم باید به مختصات فکری توجه کرد. امّا یافتن مختصات فکری در زمینهٔ بزرگ Macro-context یعنی همهٔ آثار

یک فرد یا دوره یا نوع ادبی از واجبات است. مثلاً در زمینهٔ مقایسهٔ سبک خراسانی و عراقی، اختلاف عمده در زبان نیست بلکه در همین مختصات فکری و ادبی است.

در بررسی مختصات فکری باید به مغلطهٔ قصد Intentional fallacy هم که ویمسات Wimsatt و بردسلی Beardslay مطرح کرده‌اند توجه داشت. گاهی خود نویسنده یا شاعر قصد خود را از اثر توضیح می‌دهد، حال آن که اثر مورد بررسی در راستای چنان هدفی نیست. یا ممکن است خود نویسنده اثرش را تفسیر کند و تفسیرش درست نباشد. در ادبیات کهن ما این مورد جداً باید مورد توجه باشد گاهی عنوان شعر مثلاً در عزلت و انزوا و زهد از دنیاست، حال آن که معنی پنهان اثر اعتراض از این معانی است. وقتی خاقانی در موضوع زهد و عزلت به مفاخره می‌پردازد آیا باطنا به عزلت معترض نیست؟ به هر حال معنائی مهم است که از خود متن استنباط شود. صداقت نویسنده و معنای پنهانی و باطن را باید یافت. شاعری لاف از عرفان می‌زند، امّا از جزئیاتی درمی‌یابیم که تفکر عرفانی ندارد و لاجرم عرفان فقط مادهٔ کار اوست، چگونه یک عارف می‌تواند از مرگ بترسد، یا به نظام احسن اعتراض داشته باشد؟ بدین‌ترتیب کسی ممکن است آگاهانه و تعمدی در بسط اندیشه‌یی بکوشد، حال آن که معنای حقیقی اثر آن نباشد و این نکته از نظر منتقدان فرمالیست حائز کمال اهمیت است.

۳ ـ سطح ادبی (Literary Level)

توجه به بسامد لغاتی که در معانی ثانویه (مجاز) به کار رفته‌اند. مسائل علم بیان از قبیل تشبیه و استعاره و سمبل و کنایه. مسائل بدیع معنوی از قبیل ایهام و تناسب، و به طور کلی زبان ادبی اثر و انحراف‌های هنری و خلاقیت ادبی در زبان. تمام سخن فرمالیست‌ها این است که در ادبیات اصل، ادبیت Literariness است یعنی طرز بیان و نحوهٔ ارائه موضوع به صورت ادبی. هرچه ادبیت اثری متشخّص‌تر باشد اثر ادبی‌تر است. جز این‌ها بررسی نوع ادبی اثر (حماسه، تراژدی، غنا) و وفاداری یا تصرّف نویسنده در قراردادهای ادبی، قوالب شعر، مسائل علم معانی از قبیل ایجاز و اطناب و قصر و حصر همه و همه راهگشا هستند.

در این سطح هم در هر متنی توجه به مسائل خاصی ممکن است پیش بیاید. مسائلی که امروزه در ادبیات جدید مطرح است گاهی با مسائل ادبی متون نظم و نثر

کهن متفاوت است و به طور کلی مسائل مربوط به فصاحت و بلاغت در هر سبکی سیری دارد. در حافظ صنایعی مورد توجه است که در سبک خراسانی معمول نبوده است یا شیوه‌های متعدد جدید در رمان‌نویسی امروز اساساً در حکایات و داستان‌های قدیم مطمح نظر نبوده‌اند.

پس به طور کلی باید گفت که مواردی را که در سطور گذشته تحت عناوین سه‌گانه ذکر کردیم جنبهٔ مثال و نمونه دارد و بنابر متون مختلف و دوره‌های سبکی و انواع ادبی مختلف فرق می‌کند. بدیهی است که در بررسی یک متن داستانی از ادب معاصر توجه به مختصات بدیعی چندان مهم نیست. به هر حال خود متن، سبک‌شناس باتجربه را راهنمائی می‌کند که بیشتر به دنبال چه مسائلی باشد. و قبلاً اشاره کرده بودیم که ساختارشناسی، روش خاصی ندارد. وآنگهی هر سبک‌شناس به مسائل خاصی توجه دارد. عثمانوف در بررسی خود از «سبک شعر فارسی در سدهٔ چهارم هجری» (که در حاشیهٔ شمارهٔ ۳ پانوشت‌های فصل اول آن را معرفی کردیم) می‌گوید سبک‌شناسی زبانشناسانه مسائل زبانی را مطرح می‌کند امّا سبک‌شناسی ادبی عوامل ادبی سازندهٔ سبک را مورد دقت قرار می‌دهد. عوامل ادبی (یا فکری) که در آن کتاب مورد توجه مؤلف بوده است عبارتند از: نسبت ذهنیت و عینیت، فردیت و کلیت، سادگی و پیچیدگی، سکون و حرکت، یکسانی و تباین... در نسبت ذهنیت و عینیت می‌گوید که ممدوح را در این دوره مبالغه‌آمیز وصف می‌کنند (در تشبیه به دو اصل دگرگونسازی و بازآفرینی قائل است)، امّا برخورد با معشوق عینی است. به نظر او وصف در قدیم ذهنی بوده است. در سکون و حرکت می‌گوید که ممدوح در شعر سدهٔ چهارم حالت سکون دارد. هم‌چنین در اشعار دقیقی و معاصران او در مورد معشوق حالت سکون و تعادل می‌بینیم.

مراد این است که بین تئوری ادبیات و سبک‌شناسی مرز دقیقی نیست و همهٔ مسائل ادبی (نقد ادبی) و حتی فلسفی (فکری) را می‌توان در سبک‌شناسی ـ اگر مفید فایدهٔ سبکی باشد ـ مورد لحاظ قرار داد.

چنان که قبلاً اشاره شد همهٔ مختصات، ارزش سبکی ندارند و غالباً فقط در جهت فهم ساختار اثر مفیدند. مختصّهٔ سبکی، آن مختصهٔ تکرارشونده یا غیرمتعارف یا منحصربه‌فردی است که یا جالب است و توجه خوانندهٔ دقیق را به خود جلب می‌کند و یا در لابلای اجزای گوناگون اثر پنهان است و فقط حس

می‌شود و سبک‌شناس به دنبال کشف آن است. به همین دلیل است که سبک‌شناسی را علم نمی‌دانند بلکه صناعت می‌خوانند، یعنی با تعقیب یک روش خاص ضرورةً نمی‌توان به سبک رسید یعنی «علم السبک» کافی نیست بلکه باید «شم السبک» هم داشت چنان‌که در مورد برخی از محدثان (مثلاً حاج شیخ عباس قمی) گفته‌اند که فقط علم‌الحدیث نداشت بلکه شم‌الحدیث هم داشت و البته برای حصول به این شم احتیاج به تقویت علوم جنبی مثل علم تراجم (تاریخ ادبیات) و زبانشناسی و غیره است. برخی از محققان ساده‌اندیش همین که در شعری (مثلاً از مولانا یا حافظ) مدح حضرت علی یا ذکر او را دیده‌اند، گوینده را شیعی پنداشته‌اند. حال آن‌که در سبک‌شناسی توجه به بسامدها و مختصات اساسی و لایه‌های پنهان زبانی و فکری و ادبی مطمح‌نظر است. در اخبار ساعت ۱۰ سه‌شنبه ۶۷/۱/۲۳ برنامهٔ فارسی رادیو بی‌بی‌سی دربارهٔ اخبار هواپیمائی که از کویت ربوده شده بود و در فرودگاه قبرس بود و ملیت ربایندگان آن معلوم نبود چنین می‌گفت: خبرگزاران بی‌بی‌سی متن اعلامیه‌های ربایندگان را (که به عربی بود) به بخش عربی رادیو بی‌بی‌سی ارسال داشته بودند تا از روی سبک، هویت ربایندگان آشکار شود. از لهجهٔ سخنگوی این ربایندگان حدس زده بودند که باید از اهالی جنوب لبنان باشد، امّا از روی یک اعلامیه که مشحون از آیات قرآنی و احادیث بود حدس زده بودند که نویسنده نباید عرب باشد. از نوشته بوی تکلّف و تعصب می‌آمد.

ربط این مختصات سبکی به یکدیگر است که ساختار سبک شخصی اثری را مشخص می‌کند. امّا چنان‌که در صفحات پیش اشاره شد هدف ما در این مرحله از سبک‌شناسی، بیشتر آشنائی با نرم‌های زبانی و فکری و ادبی دوره‌های مختلف سبکی است.

اینک من‌باب تمرین و نمونه، مقاله‌یی[5] را که در آن از این روش سبک‌شناسی استفاده شده است با اندکی جرح و تعدیل در اینجا نقل می‌کنیم. در این مقاله غزلی از سعدی و غزلی از حافظ به اجزای متعدد تجزیه می‌شوند به نحوی که تفاوت اجزاء برجسته و مشخص شود و سپس با تحلیل‌های مختلف، اختلاف غزل‌ها و برخی از مسائل سبکی آشکار می‌شود.

مقایسهٔ سبک‌شناسانهٔ غزلی از حافظ و سعدی

یک نوع مطالعهٔ سبک‌شناسانه، مطالعهٔ زمینهٔ کوچک (Micro-context) است و آن بررسی سبک‌شناسانهٔ یک شعر یا داستان کوتاه و نظایر آن است در مقابل زمینهٔ بزرگ (Macro-context) که مطالعهٔ سبک‌شناسانهٔ تمام آثار یک هنرمند یا یک دوره یا نوع ادبی (genre) است.

ما در اینجا یک غزل از حافظ و یک غزل از سعدی را که هموزن و قافیه هستند در مقام زمینهٔ کوچک بررسی سبکی می‌کنیم. مطالعهٔ Micro-context گاهی اوقات همان توضیح و تفسیر متن یعنی Explication de texte است، امّا مطالعهٔ ما فقط از برخی از جنبه‌های سبک‌شناسی است و در زمینه توضیح و تفسیر متن فقط به برخی از نکات غزل حافظ اشاره‌هایی خواهیم داشت.

هدف از این مطالعه این است که تقریباً بدون توجه به معلومات قبلی و بیشتر بر مبنای خود شعرها تفاوت سبکی آن‌ها را دریابیم. یکی از معلومات قبلی‌یی که از آن استفاده کرده‌ایم این است که حافظ متأخر از سعدی است و بعید نیست که غزل خود را به اقتفای غزل سعدی ساخته باشد. یکی از هدف‌های این مطالعه این است که صحت و سقم این فرض مشخّص شود.

اینک غزل سعدی و حافظ به ترتیب نقل می‌شود:

چه فتنه بود که حسن تو در جهان انداخت
که یک دم از تو نظر برنمی‌توان انداخت
بلای غمزهٔ نامهربان خونخوارت
چه خون که در دل یاران مهربان انداخت
ز عقل و عافیت آن روز بر کران ماندم
که روزگار حدیث تو در میان انداخت
نه باغبان و نه بستان که سروقامت تو
برست و ولوله در باغ و بوستان انداخت
تو دوستی کن و از دیده مفکنم زنهار
که دشمنم ز برای تو در زبان انداخت
به چشم‌های تو کان چشم کز تو برگیرند
دریغ باشد بر ماه آسمان انداخت
هم این حکایت روزی به دوستان برسد
که سعدی از پی جانان برفت و جان انداخت[۶]

خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت
به قصد جان من زار ناتوان انداخت
نبود نقش دو عالم که رنگ الفت بود
زمانه طرح محبت نه این زمان انداخت
به یک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد
فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت
شراب خورده و خوی کرده می‌روی به چمن
که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت
به بزمگاه چمن دوش مست بگذشتم
چو از دهان توام غنچه در گمان انداخت
بنفشه طرّهٔ مفتول خود گره می‌زد
صبا حکایت زلف تو در میان انداخت
ز شرم آن که به روی تو نسبتش کردم
سمن به دست صبا خاک در دهان انداخت
من از ورع می و مطرب ندیدمی زین پیش
هوای مغبچگانم در این و آن انداخت
کنون به آب می لعل خرقه می‌شویم
نصیبهٔ ازل از خود نمی‌توان انداخت
مگر گشایش حافظ در این خرابی بود
که بخشش ازلش در می مغان انداخت
جهان به کام من اکنون شود که دور زمان
مرا به بندگی خواجهٔ جهان انداخت[۷]

سطح زبانی

۱ ـ بررسی شعرها در سطح آوائی

الف. غزل سعدی:

موسیقی بیرونی یا وزن: وزن شعر مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (بحر مجتث مثمّن مخبون محذوف) است که جزو پراستعمال‌ترین اوزان شعر فارسی است. این

وزن یکی از نزدیک‌ترین اوزان به طبیعت کلام عادی و طبیعی است و با آن می‌توان به راحتی روایت کرد و سخن گفت. به همین دلیل وزن منظومهٔ «مسافر» سهراب سپهری نیز همین بحر است و فروغ نیز در منظومهٔ «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» از گونه‌هائی از آن استفاده کرده است. این وزن مورد توجه شاعران غنائی بود و شاعران غیرغنائی نیز به هنگام بیان احساسات و عواطف به سراغ آن رفته‌اند، چنان که قصیدهٔ معروف پیری رودکی (مرا بسود و فرو ریخت هرچه دندان بود) به همین وزن است.

در اوزان فارسی اگر به جای دو هجای کوتاه یک هجای بلند بیاید (اختیار تسکین) شعر دارای سکتهٔ سبک[۸] می‌شود، امّا اگر این تغییر در هجای ماقبل آخر مصراع‌ها اتفاق بیفتد، در شعر سکته ایجاد نمی‌شود و گوش هیچ‌گونه ناهمواری در آهنگ شعر حس نمی‌کند (و این نکته در بررسی موسیقی شعر حافظ باید ملحوظ نظر باشد).

در شعر مورد مطالعه تبدیل دو هجای کوتاه به یک هجای بلند همواره در هجای ماقبل آخر اتفاق افتاده است، جز در دو مورد، یکی در مصراع «دریغ باشد بر ماه آسمان انداخت» و دیگری در مصراع «هم این حکایت روزی به دوستان برسد» که در هر دو مصراع، در آغاز رکن دوم به جای دو هجای کوتاه، یک هجای بلند آمده است، یعنی به قول قدما به جای مخبون (فعلاتن)، مشعّث (مفعولن) آمده است. در مصراع «هم این حکایت...» در هجای ماقبل آخر از اختیار تسکین استفاده نکرده است یعنی به جای زحاف اصلم (فعْلن) رکن را به صورت طبیعی خود فَعِلُن (مخبون محذوف) آورده است. در مصراع «نه باغبان و نه بستان...» هم، همین‌طور است.

موسیقی کناری یا قافیه: شعر به سیاق کلی غزل فارسی مُردَّف است. مُرْدَف هم‌هست (قافیه حرف ردف دارد) و این موسیقی شعر را غنی‌تر می‌کند.

موسیقی درونی یا صنایع بدیع لفظی: از هر سه مورد سجع و جناس و تکراراستفاده شده است: سجع: سجع متوازی: بیان/کران، نظر/بر. سجع مطرف: باغبان/بستان، دوستان/جانان، جانان/جان.

جناس: جناس مذیل: جان/جانان. جناس اشتقاق: خون/خونخوار، روز/روزگار، باغ/باغبان، بوستان/بستان.

تکرار: تکرار عین واژه: چشم/چشم، نامهربان/مهربان[۹]. همحروفی: یعنی تکرار یک صامت مثلاً تکرار عین در «ز عقل و عافیت آن روز بر کران ماندم»، تکرار

سین در «نه باغبان و نه بستان که سرو قامت تو / برست و ولوله در باغ و بوستان انداخت»، تکرار صامت ک در «تو دوستی کن و از دیده مفکنم زنهار / که دشنم ز برای تو در زبان انداخت». همصدائی: یعنی تکرار یک مصوت مثلاً تکرار e در «بلای غمزهٔ نامهربان خونخوارت»، تکرار مصوت بلند ā در «بلای غمزهٔ نامهربان خونخوارت / چه خون که در دل یاران مهربان انداخت».

دیگر از مسائل آوائی غزل سعدی تلفظ‌های قدیمی است: میفکن را به صورت مخفف مفکن و زینهار را به صورت مخفف زنهار آورده است. که و آن و که و از را ادغام کرده و کان و کز گفته است که از نشانه‌های قدمت زبان محسوب می‌شوند.

ب. غزل حافظ:

موسیقی بیرونی یا وزن: وزن این غزل همان غزل سعدی است، امّا هیچ جا درحشو شعر به جای دو هجای کوتاه، یک هجای بلند نیاورده است و از این نظر شعر او اندکی موسیقیائی‌تر از شعر سعدی است. فقط در هجای ماقبل آخر از اختیار تسکین استفاده کرده است و در دو مصراع نیز اصلاً تسکین نکرده است: «شراب خورده و خوی کرده می‌روی به چمن» و «جهان به کام من اکنون شود که دور زمان»، و از این لحاظ عین سعدی عمل کرده است.

موسیقی کناری یا قافیه: مثل شعر سعدی هم مُردَف است و هم مُرْدَف. برخلاف سعدی یک‌بار قافیه را تکرار کرده است [۱۰] (جهان).

موسیقی درونی یا صنایع بدیع لفظی: مانند سعدی از هر سه مورد سجع وجناس و تکرار استفاده شده است: سجع: سجع متوازی: جهان / زمان، دهان / گمان، خورده /کرده، خوی / می. سجع مطرف: شراب / آب، جان / توان، گشایش / بخشش. سجع متوازن: نقش / رنگ، آب / لعل. بین کرشمه / فتنه و طره /گره هم‌آوایی نسبی است.

جناس: جناس مذیل: زمان / زمانه، از / ازل.

تکرار: تکرار عین واژه: بود / نبود. تکرار جهان در بیت آخر به صورت ردالصدر الی العجز. همحروفی (که بسامد آن در غزل حافظ نسبت به غزل سعدی بسیار بالاست): از قبیل تکرار خ و ک در «خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت» و در «شراب خورده و خوی کرده می‌روی به چمن» و در «به یک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد» و در «جهان به کام من اکنون شود که دور زمان / مرا به بندگی خواجهٔ جهان انداخت». تکرار س در «سمن به دست صبا خاک در دهان انداخت» و

تکرارت در «زمانه طرح محبت نه این زمان انداخت». به نظر می‌رسد که آوای خ در مصراع اول «خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت» و وجود همین صدا در ردیف انداخت باعث شده باشد که حافظ در تمام طول غزل، به این صدا و صداهای نزدیک به آن تداوم بخشد. همصدائی: از قبیل تکرار مصوت بلند ā در «به قصد جان من زار ناتوان انداخت» و تکرار مصوت کوتاه e در «خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت / به قصد جان من زار ناتوان انداخت». در غزل حافظ هم تلفظهای قدیمی ملاحظه می‌شود، مثلاً واو معدوله در خورده و خوی a تلفظ شده است و می در «می‌روی» به احتمال زیاد may ادا شده است.

توزیع هجاها در دو غزل:

در غزل هفت بیتی سعدی که مشتمل بر حدود ۱۰۴ کلمه است، حدود ۴۳ کلمهٔ یک هجائی و ۳۷ کلمهٔ دو هجائی و ۱۷ کلمه سه هجائی و ۲ کلمه چهار و پنج هجائی وجود دارد. به لحاظ محل اتصال هجاها ۷۱ مورد cc (یعنی وصل دو صامت) و ۹۴ مورد vc (یعنی وصل مصوت به صامت) دیده شد.

در هفت بیت اول از غزل یازده بیتی حافظ که حدود ۱۰۶ کلمه دارد، ۳۹ کلمه یک‌هجائی، ۴۲ کلمه دوهجائی (برعکس سعدی)، ۱۷ کلمهٔ سه‌هجائی و ۱ کلمهٔ چهارهجائی وجود دارد. به لحاظ محل اتصال هجاها، ۷۶ مورد cc و ۹۰ مورد vc مشاهده شد. در این آمارها فرق بینّی بین دو غزل نیست، امّا به لحاظ مسائل آوایی که در صفحات پیش به آن‌ها اشاره شد می‌توان نتیجه گرفت که غزل حافظ از نظر موسیقیائی قوی‌تر از غزل سعدی است. ابزارهای بیان و بدیع معنوی هم (که بعدها مورد مطالعه قرار خواهد گرفت) موسیقی معنوی (ارتباط معنوی) کلام را افزون می‌کند. اگر آن‌ها را هم در نظر بگیریم، درجهٔ انسجام غزل حافظ به مراتب افزون‌تر از غزل سعدی است.

۲ ـ بررسی شعرها در سطح لغوی

الف. غزل سعدی:

لغات عربی: در ۱۰۴ کلمه، ۱۱ لغت عربی به کار رفته است: فتنه، حسن، نظر، بلا، غمزه، عقل، عافیت، حدیث، قامت، ولوله، حکایت که همه از لغات معمولی و رایج در زبان فارسی هستند. بدین‌ترتیب در این غزل حدود ۱۰ درصد لغت عربی

به کار رفته است که در قرن هفتم درصد پائینی بود و از یک نظر سادگی و روانی زبان سعدی را نشان می‌دهد. در برخی از ابیات او (ابیات ۵ و ۶) اصلاً لغت عربی نیست.

لغات مرکب: کم است: نامهربان، خونخوار.

ترکیب‌های اضافی: بلای غمزه، سرو قامت، ماه آسمان.

اسم معنی: در مقابل اسم ذات کم است: فتنه، حس، بلا، عقل و عافیت، دوستی، جان.

اسم ذات: تقریباً سه برابر اسم معنی است: جهان، خون، یار، روز، روزگار، باغبان، بستان، سرو، قامت، باغ، بوستان، دیده، دشمن، چشم، ماه، آسمان، حکایت، جانان.

لغات فارسی: همه ساده و معمولی است.

مختصات لغوی سبک خراسانی و عراقی: مختصات لغوی سبک خراسانی درآن نیست جز این که «به» را در مقام سوگند آورده است: «به چشم‌های تو» و به جای «به کنار» برکنار گفته است. امّا مثلاً به جای «در» اندر نیاورده است. امّا از طرف دیگر مختصات جدید سبک عراقی هم در آن کم است جز این که به جای «بود»، «باشد» آورده است. معلوم است که غزل در عصر پایانی سبک خراسانی و آغاز تغییر زبان (قرن هفتم) سروده شده است.

ب. غزل حافظ:

لغات عربی: در ۱۵۴ کلمه، حدود ۲۲ لغت عربی به کار رفته است: قصد، نقش، عالم، الفت، طرح، محبت، شراب، کرشمه فتنه، طره، مفتول، صبا، حکایت، نسبت، ورع، مطرب، هوا، لعل، نصیبهٔ ازل، دور. و بدین‌ترتیب حدود ۱۴ درصد لغت عربی دارد که با توجه به یکصد سال فاصلهٔ زمانی حافظ با سعدی، طبیعی است. منتهی برخی از لغات عربی او کمی ثقیل است: ورع، نصیبه. و دیگر این که ترکیبات عربی به صورت مضاف و مضافٌ‌الیه آورده است که در سعدی نیست: نصیبهٔ ازل، طرهٔ مفتول، طرح محبت. با این همه مانند سعدی ابیاتی دارد که در آن‌ها اصلاً لغت عربی نیست (یا فقط یک مورد است):

به بزمگاه چمن دوش مست بگذشتم

چو از دهان توام غنچه در گمان انداخت

لغات مرکب: شراب خورده، خوی کرده

اضافه: نسبت به سعدی زیاد است: طرح محبت، هوای مغبچگان، آب می لعل، نقش دو عالم، فریب چشم، بزمگاه چمن، نصیبهٔ ازل، بخشش ازل، که برخی از آن‌ها صفت و موصوف هستند: ابروی شوخ، طرهٔ مفتول، منِ زار و ناتوان.

اسم ذات و معنی: نسبت آن‌ها تقریباً مثل غزل سعدی است. اسم معنی: جان، الفت، محبت، فریب، ورع، ازل، فتنه. اسم ذات: خم، ابرو، گمان، عالم، زمانه، طرح، نرگس، چشم، شراب، خوی، چمن، روی، آتش، ارغوان، بزمگاه، دوش، دهان، غنچه، بنفشه، طره، صبا، زلف، سمن، خاک، دهان، می، مطرب، مغبچه، آب، خرقه.

به طور کلی می‌توان گفت که در سطح واژگان تفاوت چندانی بین این دو غزل نیست، جز این که تمامی لغات سعدی امروزه هم کم و بیش معمول هستند و هیچ نوع تشخّص خاصی ندارند. امّا در حافظ لغاتی است که امروزه به کار نمی‌روند و از این رو تشخّص سبکی دارند (سبک دوره). مثل شوخ که در معنای قدیم خود به کار رفته است و یا مغبچه و مغان که در غزلیات خود او تشخّصی دارند.

۳ـ بررسی شعرها در سطح نحوی

الف. غزل سعدی:

جملات: هر بیت جمله‌یی است و ابیات موقوف‌المعانی نیستند. منطق نثری بر ساخت جمله‌ها حاکم است یعنی ترتیب فاعل ـ مفعول ـ فعل رعایت شده است جز در مصراع «ز عقل و عافیت آن روز بر کران ماندم». جمله‌ها به طور کلی روشنی و درستی سبک خراسانی را دارند.

«ب» در آغاز فعل: بر سر فعل ماضی گاهی به سبک قدیم «ب» آورده و گاهی نیاورده است: برست، برفت، ماندم. فعل امر «کن» را به سبک قدیم بدون «ب» آورده است. افعال پیشوندی: «برانداختن» که به سبک قدیم بین پیشوند و فعل فاصله انداخته است: برنمی‌توان انداخت. فعل پیشوندی دیگر «برگرفتن» است. فعل نهی: مفکن به جای نیفکن.

مضارع: در مصراع «هم این حکایت روزی به دوستان برسد» برسد را می‌توان با توجه به سبک قدیم «می‌رسد» معنی کرد. در سبک قدیم مضارع به التزامی و اخباری تقسیم نشده بود. باشد: به جای بود در مصراع «دریغ باشد بر ماه آسمان

انداخت» تقریباً جدید است (و صیغه‌های مختلف آن در آثار سعدی به کار رفته است).

را: به سبک قدیم درآوردن «را» صرفه‌جوئی کرده است: «که روزگار حدیث تو در میان انداخت» یا «کان چشم از تو برگیرند».

وجه مصدری مرخم (که در آثار سعدی زیاد است): «دریغ باشد بر ماه آسمان انداخت»

به طور کلی مختصات نحوی زبان قدیم در سعدی مشهودتر از مختصات نحوی زبان جدید است: چه فتنه بود به جای چه فتنه‌یی بود، چه خون به جای چه خون‌ها، بر کران ماندن به معنی دور ماندن، از دیده مفکنم به جای مرا از دیده مفکن.

ب. غزل حافظ:

جملات: جملات او هم اکثراً در بیت تمام می‌شود و گاهی در مصراع، امّا فرق آن‌ها با جملات سعدی در این است که در بسیاری از موارد فاقد نظم نثری هستند: «خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت»، «نبود نقش دو عالم که رنگ الفت بود»، «به یک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد».

«ب»: بر سر افعال ماضی مانند زبان امروزین «ب» نیاورده است جز در «بگذشتم».

مضارع: به طور کلی نحو حافظ جدیدتر از سعدی است و مثلاً در آن مضارع اخباری می‌روی، می‌شویم، در معنی اخباری به کار رفته‌اند (و از «همی» هم استفاده نکرده است).

البته در کلام او هم مختصات قدیمی دیده می‌شود چنان که درآوردن «را» صرفه‌جوئی کرده است. به جای در بزمگاه، به بزمگاه و به جای نمی‌دیدم، ندیدمی گفته است. یا قید نفی «نه» به کار برده است: نه این زمان انداخت.

سطح فکری

الف. غزل سعدی:

غزل سعدی شعر غنائی از نوع عاشقانه (Love Lyric) است و شاعر عشق خود را به کسی توصیف می‌کند. معشوق زمینی است امّا نه مانند معشوق حقیر تغزل،

بلکه مقام والائی دارد. البته هنوز مانند معشوق غزل حافظ خیالی و اساطیری نشده است. با این معشوق زیبا و سرو قامت که یک دم نمی‌توان ازو نظر برداشت، ماجراهای عاشقانه‌یی، متناسب عشق‌های زمینی در جریان است. سعدی هرچند دچار فراق است امّا به وصال امید دارد (و این کلاً در آثار او مختصّهٔ سبکی است): «تو دوستی کن و از دیده مفکنم زنهار». ابیات غزل به هم مربوط است و به اصطلاح محور عمودی آن منسجم است و غزل وحدت موضوع دارد.

ب. غزل حافظ:

شعر حافظ هم غنائی است، امّا عاشقانهٔ صرف نیست، بلکه مضامین عارفانه هم دارد. یعنی قهرمان غزل او هم در زمین است و هم در آسمان. از طرفی شراب خورده و خوی کرده به چمن می‌رود و یا صبا حکایت زلف او را در میان می‌اندازد و از طرف دیگر شاعر خطاب به او می‌گوید: «نبود نقش دو عالم که رنگ الفت بود» که یادآور روایت «الارواح جنودٌ مجنّدةٌ»[۱۱] و ایده‌های افلاطونی است. هم‌چنین بیت:

به یک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد
فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت

هرچند اساساً تعبیری ادبی دارد، امّا می‌تواند به گونه‌یی به اصل عرفانی «تمام اعیان حاصل یک تجلی است» نیز ایهام دوری داشته باشد. از طرف دیگر در پایان شعر، معشوق به صورت «خواجهٔ زمان» درمی‌آید. پس قهرمان این غزل هم معبود است و هم معشوق و هم ممدوح (و این در حافظ مختصهٔ سبکی است). و غزل او به این اعتبار آمیزه و نقاوه‌یی از دو شیوهٔ غزل عاشقانه و عارفانه است و از طرف دیگر وظیفهٔ اصلی قصیده را که مدح باشد نیز برعهده گرفته است. پس این غزل اولاً نمایندهٔ انواع مهم تفکر شعری تا عصر حافظ است و ثانیاً نشان‌دهندهٔ حل و جذب منطقی سبک خراسانی (قصیده) در سبک عراقی (غزل) است.

خواننده همان‌طور که نمی‌تواند صرفاً سیمای معشوق زمینی را از این غزل ترسیم کند، همان‌طور هم نمی‌تواند سیمای معشوقی صرفاً آسمانی را به خیال آورد و به نظر می‌رسد که اصطلاحات عرفانی از قبیل نصیبهٔ ازل، بخشش ازل در حکم سنن ادبی و به عنوان مواد شعری مورد بهره‌برداری قرار گرفته باشند.

ماجرا از این قرار است که در معنای غزل حافظ دو نظریه هست. غالباً معتقدند که بین ابیات ربطی نیست و از این رو با توجه به محور افقی (ابیات به صورت مجزا) هر بیتی معنائی دارد (عرفانی، عاشقانه). برخی هم که در اقلیت هستند معتقدند که

بین ابیات رابطه هست (هرچند ظریف و هنری). از این رو با توجه به محور عمودی شعر یک معنی اصلی دارد (مثلاً مدحی) و مقداری معانی و مضامین ضمنی و فرعی (عرفانی، عاشقانه). من هم تابع این نظرم و به گمان من یک اثر هنری نمی‌تواند بدون محور عمودی معنائی باشد و هر جمله یا هر بیت آن سازی جداگانه بزند.

باری به ادامهٔ مطلب برگردیم... در این غزل اعتقاد به قضا و قدر دیده می‌شود. عدم قطعیت و ابهام سراسر فضای غزل را فراگرفته است. معشوق برخلاف معشوق غزل سعدی حضوری مشخص ندارد، حتی آنجا که در زمین است، بنفشه و گل و گیاهان او را محاکات می‌کنند و می‌توان گفت که کاملاً خیالی و اساطیری است. حال آن که معشوق غزل سعدی به چهره (Portrait) نزدیک‌تر است تا به اسطوره (Myth). یعنی اگر معشوق غزل سعدی دست‌یافتنی است، معشوق غزل حافظ نه‌تنها دست‌یافتنی نیست بلکه تصور او هم دشوار است.

پس در سطح فکری بین غزل سعدی و حافظ فرق بیِّنی است. حافظ به مقتضای عصری که در آن می‌زید قاطعیت فکری و صراحت ندارد و شعر او در هاله‌یی از ایهام و ابهام فرورفته است. مکان شعر او گاهی آسمان و گاهی باغی اسرارآمیز است که در آن گل‌ها به رقابت با معشوق او برخاسته‌اند، امّا باد صبا با تذکر جمال معشوق آنان را منفعل و شرمنده ساخته است.

نگاهی کلی به فحوای ابیات حافظ:

در بیت اوّل: سخن از معشوقی است که کمان ابروی خود را به زه کرده است و به قصد جان عاشق تیر نگاهی انداخته است. این معشوق زمینی است. امّا از بیت دوم: متوجه می‌شویم که این عشق جنبهٔ آسمانی دارد و رابطهٔ بین عاشق و معشوق در جهانی ذهنی و در زمان و مکانی غیرمتعارف و ماوراء طبیعی ایجاد شده است. در بیت سوم: چشم معشوق، نرگس را که مشبهٌ‌به چشم زیبا در ادب سنتی است تنبیه می‌کند تا دم از زیبائی نزند. در بیت چهارم: معشوق شراب‌خورده و عرق‌کرده به چمن می‌رود تا طراوت و رنگ گونه‌هائی که برحسب موازین زیبائی سنتی، سرخ است و بر اثر شراب سرخ‌تر هم شده است، ارغوان را سرخ کند (در ضمن ارغوان از حسد آتش می‌گیرد). معشوق بر اثر نوشیدن شراب گرم شده و عرق کرده است تا آب روی او که باید قاعدةً آتش را خاموش کند به جان و هستی ارغوان آتش دراندازد. پس در این تابلوی بدیع، ارغوان ارغوانی (سرخ) مانند آتش در حال

سوختن است. در بیت پنجم: شاعر بدین دلیل در بزم چمن شرکت کرده بود که فریب غنچه را خورده بود و پنداشته بود که معشوق غنچه دهان آنجاست. در بیت ششم: در آن بزم، گل‌ها به رقابت با معشوق برخاسته بودند، امّا هرکدام به نحوی ادب شدند. بنفشه گیسوان مجعد خود را می‌بافت، امّا باد صبا که از برتری موی معشوق بر بنفشه خبر داشت حکایت زلف معشوق را به میان آورد تا بنفشه حساب کار خود را بکند. در بیت هفتم: سمن از خجالت این که از نظر سرخی و سفیدی مشبهٌ‌به روی معشوق قرارگرفته است (و خود نیز این دعوی را داشت) با دست باد صبا که حقیقت جمال معشوق را مطرح کرده است خاک در دهن می‌ریزد و استغفار می‌کند. در بیت هشتم و نهم: می‌خواهد ابیات عاشقانهٔ فوق را با استراتژی طنز به یک زمینهٔ مذهبی ـ عرفانی مربوط کند. می‌گوید بر اثر ورع تاکنون در هیچ بزمی شرکت نمی‌کردم امّا سودای مغبچگان مرا به بزم کشید و قرین می و مطرب کرد. مغبچگان (کارگزاران پیر مغان) علاوه بر شاهدان، گل و گیاه نورستهٔ بهاری هم هستند. اکنون با آب می لعل فام (ارغوان) خرقهٔ خود را می‌شویم و دیگر کار از کار گذشته است و این نصیبهٔ ازل بوده است. در روز الست که سرنوشت هر کسی را تعیین می‌کردند برای من نیز چنین سرنوشتی را رقم زدند (پس هیچ کس حق عیب‌جوئی از دیگری را ندارد). در بیت دهم: شاعر از سرنوشت خود ناراحت و ناراضی نیست زیرا خداوند قادر که سرنوشت را تعیین کرده است به امور مردم خبیرتر از خود مردم است و شاید سعادت حافظ هم در این خرابی (مستی) بوده است و به هر حال این بخشش روز ازلی که او را به می مغان کشانده است بنابه مصلحت و حکمتی بوده است. در بیت یازدهم: یکی از مصداق‌های این خوشبختی همین است که شاعر در عصری زندگی می‌کند که خواجهٔ جهان (وزیر) هم در همان دوره است و شاعر بندهٔ اوست.

این گزارشی ساده از یک غزل پیچیدهٔ بی‌کرانه بود. معنی ابیات سعدی در هر مصراع یا نهایةً بیت تمام می‌شود. امّا در آغاز و پایان هر مصراع حافظ باید نقطه‌چینی گذاشت. شعر از زمینه‌های قبلی شروع می‌شود و در پایانی ناتمام در ذهن و در زبان رها می‌شود. هیچ‌یک از شاعران گروه تلفیق[۱۲] هم چنین مشخصه‌یی ندارند.

سطح ادبی

الف. غزل سعدی:

ابزار بیانی:

استعارهٔ مکنیه یا انسان مانندی: در مصراع «بلای غمزهٔ نامهربان خونخوارت» غمزه به صورت موجود زنده‌یی تشخص یافته است که نامهربان است و از طرف دیگر با توجه به سنن ادبی که در آن نگاه، تیر است، مضمراً غمزه را تیر پنداشته و بدان خونخوار گفته است.

اضافهٔ تشبیهی: فقط اضافهٔ «سرو قامت» دارد که تشبیهی مبتذل (یعنی مستعمل و تکراری) است.

استعارهٔ مصرّحه: ابداً از استعارهٔ مصرّحه استفاده نکرده است.

صنایع بدیع معنوی:

تضاد: دوستی / دشمنی. تناسب: دیده / زبان، باغ / باغبان / بوستان / سرو، فتنه / حسن، عقل / عافیت.

چنان‌که ملاحظه می‌شود از بیان و بدیع معنوی استفادهٔ عمده‌یی نکرده است. شعری است ساده و مستقیم (Direct) و هیچ کجا دقایق و ظرایف ادبی در انتقال پیام پارازیت ایجاد نکرده‌اند. و اگر آن مقدار توجه به بدیع لفظی و کوشش در افزونی موسیقی کلام و علو مقام معشوق نبود می‌توانستیم آن را با برخی از تغزلات پیشرفتهٔ قرن شش مقایسه کنیم.

از نظر قالب و شکل شعری، نمایندهٔ کامل غزل عاشقانه است. هفت بیت بیشتر نیست. تخلص در بیت آخر است و می‌توان آن راوارث بلافصل تغزّل دانست.

ب. غزل حافظ:

سطح ادبی در حافظ بسیار پیچیده و متکامل و هنری است و اختلاف عمدهٔ سبکی دیگر (علاوه بر سطح فکری) در همین جاست. خلاصه آن‌که بسامد استفاده از ابزار علم بیان و صنایع بدیع معنوی بالاست.

ابزار بیانی:

استعارهٔ مکنیه یا انسان مانندی: در مصراع «خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت» ابرو روانمند انگاشته شده است. در مصراع «بنفشه طرهٔ مفتول خود گره می‌زد» بنفشه نیز این وضع را دارد. در مصراع «سمن به دست صبا خاک در دهان انداخت» سمن جاندار است. در مصراع «به یک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد» نرگس صاحب فعل و اراده است.

استعارهٔ مصرّحه: حافظ در یک مورد کمان را استعاره از ابرو آورده است.

کنایه: آتش در کسی زدن (انداختن). کنایه از نابود کردن و از حسد سوزاندن است.

صنایع معنوی:

تناسب: خم /کمان، شوخ /کمان، می / مطرب / مغبچه، نقش / رنگ / طرح / انداختن، چمن / ارغوان، دهان / غنچه، بزم / مست، خودفروشی / فریب / فتنه، روی / دست / دهان، خرابی / می. تضاد: بندگی / خواجه، آب / آتش، یک / صد، گشایش / خرابی. لف و نشر: این و آن.

یکی از مختصات سبکی حافظ استفاده از طنز است که در این غزل هم دیده می‌شود:

من از «ورع»[13] می و مطرب ندیده‌ام زین پیش
هوای مغبچگانم در این و آن انداخت
کنون به آب می لعل خرقه می‌شویم
نصیبهٔ ازل از خود نمی‌توان انداخت!

از نظر قالب و شکل شعری، شعر حافظ در معنای دقیق کلمه غزل نیست، یازده بیت دارد، تخلّص در بیت پایانی نیست. بیت پایانی که جنبهٔ مدحی دارد به شعر افزوده شده است تا بیرون از ساخت غزل و به راحتی قابل حذف باشد. چند موضوعی است و مانند غزل سنتی، با زبانی صرفاً احساسی و عاطفی فقط به ماجرای عشق نپرداخته است. از نظر سبکی در شعر فارسی از آغاز تا امروز همواره دو شیوهٔ ساده و روشن‌گوئی و دشوار و مبهم‌گوئی جریان داشته‌اند. شعر سعدی در طبقه‌بندی اول و غزل حافظ در طبقه‌بندی دوّم جا می‌گیرد.

سنن ادبی (Literary tradition):

بنابه سنن ادبی نرگس خودفروش یعنی متکبر و خودنماست [۱۴] و چشم به نرگس تشبیه می‌شود. روی معشوق در ادبیات کهن سرخ (و سفید) است و از این رو با آتش و ارغوان تناسبی دارد. در ادبیات کهن، دهان کوچک است و در نتیجه با غنچه تناسب دارد (در ضمن لب سرخ است). در زیبائی‌شناسی کهن، ابروی کمانی مستحسن بوده است و از این رو بین خم و ابرو و کمان تناسب است.

بافت منسجم ادبی:

زبان غزل حافظ تصویری و نمایشی و به قول فرنگی‌ها Figurative است. اگر شعر سعدی مستقیم و سرراست و یک‌معنائی (direct) بود، اینجا کلام چندمعنائی و چندبعدی و غیرمستقیم (Oblique) است. شعر سعدی در سطح بدیع لفظی بود، امّا غزل حافظ در سطوح بیان و بدیع معنوی هم جریان دارد و به طول کلی می‌توان گفت که در آن بسامد شگردهائی که کلام را ادبی می‌کنند و بافت منسجم ادبی به وجود می‌آورند، بالاست.

یکی از رویه‌های او نوآوری در محدودهٔ سنن ادبی است. برای نمونه به بیت زیر توجه کنید:

بنفشه طرهٔ مفتول خود گره می‌زد   صبا حکایت زلف تو در میان انداخت

در سنن ادبی، موی معشوق به سبب جعد و تاب به بنفشه تشبیه می‌شود. امّا در اینجا خود بنفشه در محاکات از معشوق انسانواره شده است و موی مجعد (مفتول) خود را گره می‌زند (می‌بافد). باد صبا که به سبب رفت و آمد بسیار بین عاشق و معشوق با معشوق آشنائی کامل دارد، فوراً جعد و رنگ و بوی زلف معشوق را در فضای باغ محاکات می‌کند تا بنفشه را ادب کند و شرمنده سازد. حافظ به جای واژهٔ محاکات (Mimesis) که مصدر ثلاثی مزید است از مصدر ثلاثی مجرد یعنی حکایت استفاده کرده است. باد صبا با حکایتی از پریشانی و عطرآگینی زلف معشوق، بنفشه جسور را منفعل می‌کند. در این بیت بین طرّه و زلف و مفتول و بنفشه وگره از یک سو و بین صبا و حکایت و در میان انداختن از سوی دیگر تناسب است. حافظ استاد بی‌همتای تناسب است و با رشته‌های متعددی از تناسبات، کلمات را چندین‌بار به هم می‌بافد و گره می‌زند و بافت ظریف هنری‌یی به وجود می‌آورد: شبکه‌یی از تناسبات لفظی و معنوی.

دستور زبان از بررسی چنین بافت پیچیده و هنرمندانه‌یی عاجز است و برای

شناخت آن باید از بیان سود گرفت. نمی‌توان فاعل را در این بیت «بنفشه» دانست، چون فاعل کنندهٔ کار است، حال آن که منطقاً از بنفشه کاری سر نمی‌زند. بنفشه فاعل مجازی است و گره زدن مجازاً بدان اسناد داده شده است. اسناد مجازی اساس ادبیات است و شاعر بدان وسیله در عالم واقع، تصرّف می‌کند و با تخییل خود جهان دیگری از روابط و افعال می‌سازد.

مشابهت و افتراق:

حافظ بسیار کم از لغات و ترکیبات سعدی استفاده کرده است. در قافیه فقط «میان» و «جهان» بین آنان مشترک است. حافظ «جهان» را یک‌بار در بیت سوّم و یکبار در بیت پایانی آورده است که جنبهٔ مدحی دارد و بعد از تخلّص است و شاعر آن را در حقیقت زائد بر غزل تلقّی می‌کرده است. سه چهار واژه هم از قبیل فتنه و حکایت و چشم بین آنان مشترک است: «چه فتنه بود که حسن تو در جهان انداخت» (سعدی)، «فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت» (حافظ).

امّا وجوه افتراق بیشتر از وجوه اشتراک است هم به لحاظ سبک و هم در زمینهٔ اقنفا. در زمینهٔ سبک باید هم‌چنین باشد زیرا حافظ و سعدی هر دو از شاعرانی هستند که به سبک شخصی رسیده‌اند. امّا در زمینهٔ اقنفا کاملاً پیداست که حافظ به این غزل سعدی توجّهی نداشته است و در حقیقت فقط وزن و قافیه آن‌ها یکی است. بدین‌ترتیب باید به دنبال غزل دیگری باشیم که همین وزن و قافیه را داشته باشد.

نتیجه و خلاصه:

چنان که ملاحظه شد در سطح زبانی فرق مهمی بین غزل حافظ و سعدی نیست، جز این‌که حافظ به موسیقی درونی شعر توجه بیشتری می‌کند. امّا در سطح فکری بین آن دو تفاوت است. شعر سعدی مستقیم است و برطبق سنت شعری قبل از خود یک موضوع را به طور پیوسته عرضه می‌دارد. در شعر حافظ چند جهت فکری از غنا و عرفان و طنز و مدح به هم آمیخته و به صورت غیرمستقیمی عرضه شده‌اند و می‌توان گفت که غزل او از سنت شعری گذشته، خروج دارد. چنان که قبلاً اشاره کردم من موافق این نظر نیستم که هر بیت حافظ، سازی دیگرگونه می‌زند، امّا این هست که رابطهٔ ابیات با هم پنهان و باریک و ظریف و گاهی بسیار دیریاب است. شعر سعدی مصداق کامل غزل است. هفت بیت دارد و تخلّص در آخر

است. غزل حافظ خلاصه هردو قسم غزل (عارفانه و عاشقانه) است که با قصیده (مدح) درهم آمیخته است، ۱۱ بیت دارد و تخلّص در بیت ماقبل آخر است.

بزرگترین فرق این دو غزل در سطح ادبی است. اگر غزل سعدی در کل و مجموعاً ادبی است، غزل حافظ در اجزا نیز ادبی است و عمدةً بر بیان و بدیع معنوی (و تصرف در سنن ادبی) استوار است. یعنی شاعر از یک طرف به ادای معنای واحد به طرق مختلف نظر داشته است و از طرف دیگر به ابزاری که بین کلمات تناسبات و روابط متعدد معنائی ایجاد می‌کنند توجه کرده است. گفته‌اند که شاعران بزرگ حرف نمی‌زنند، نشان می‌دهند و به اصطلاح شعر را دراماتیزه و نمایشی می‌کنند. در غزل حافظ در هر بیت با تابلوی بدیعی مواجهیم و او با تعلیل‌های جدید شعری، مناظر قدیم را به صورت نوینی دوباره نقش زده است.

فرق سعدی با شاعران گذشته در این است که علاوه بر موسیقی عادی شعر که همان وزن باشد، در هر مصراع موسیقی دیگری را نیز درج کرده است. شاعران پیش از او بیرون شعر خود را با وزن قاب گرفته‌اند، امّا سعدی اجزای درون را هم با رشته‌هائی از موسیقی به هم دوخته است. امّا فرق حافظ با سعدی این است که حافظ علاوه بر رشته‌یی که کلمات را از نظر موسیقی به هم پیوند داده است، با رشته‌های متعدد دیگری هم کلمات را از نظر معنا و تصویر به هم دوخته است. یعنی در غزل او باید مسیر چندین رشته را جست‌وجو کرد نه یک رشته را و در نتیجه بافت اثر او انسجام ادبی فوق‌العاده‌یی یافته است. این فرق بین سعدی و دیگر شاعران گروه تلفیق هم گاهی تا حدی دیده می‌شود.

سبک شخصی حافظ یعنی تشخّص ساخت‌های متضاد، در این شعر هم دیده می‌شود: نقش نبود امّا رنگ بود، یک و صد، ورع سابق و می و مطرب اکنون، جهان را به کام داشتن و در عین حال بنده بودن...

غزلیات هموزن و قافیه دیگر:

هرچند مطالعهٔ ما از دیدگاه سبکی بوده است ضمناً این نکته را هم آشکار کرد که حافظ در ساختن این غزل سعدی را رقیب خود نمی‌دانسته است. از روی کنجکاوی به غزلیات هموزن و هم‌قافیه دیگر شاعران مورد توجهٔ حافظ رجوع شد و آشکار گردید که حافظ احیاناً به غزلی از عراقی گوشهٔ چشمی داشته است. بین آن دو شباهت لحن و اشتراک لغات مشهود است:

به یک گره که دو چشمت بر ابروان انداخت
هزار فتنه و آشوب در جهان انداخت
فریب زلف تو با عاشقان چه شعبده ساخت
که هرکه جان و دلی داشت در میان انداخت
دلم که در سر زلف تو شد توان گه‌گه
ز آفتاب رخت سایه‌یی بر آن انداخت
رخ تو درخور چشم من است لیک چه سود
که پرده از رخ تو برنمی‌توان انداخت
حلاوت لب تو، دوش یاد می‌کردم
بسا شکر که در آن لحظه در دهان انداخت
من از وصال تو دل برگرفته بودم لیک
زبان لطف توام باز در گمان انداخت
قبول تو دگران را به صدر وصل نشاند
دل‌شکستهٔ ما را بر آستان انداخت
چه‌قدر دارد جانا دلی؟ توان هر دم
بر آستان درت صدهزار جان انداخت
عراقی از دل و جان آن زمان امید برید
که چشم جادوی تو چین بر ابروان انداخت

قوافی مشترک: جهان، میان، آن، نمی‌توان، دهان، گمان.

تفاوت‌های غزل حافظ با این غزل هم کم و بیش همان تفاوت‌هایی است که با غزل سعدی داشت. مثلاً حافظ به جای ابروان، کمان و به جای گره یا چین، خم گفته است که با کمان تناسب دارد. غزل عراقی عاشقانه است. در سطح ادبی، دقایق غزل حافظ را ندارد.

به نظر می‌رسد که حافظ از ترکیب این دو مصراع عراقی: «به یک گره که دو چشمت بر ابروان انداخت» و «که چشم جادوی تو چین در ابروان انداخت» مصراع زیبای خود را ساخته باشد: «خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت».

عبید زاکانی (متوفی در ۷۷۲) هم غزلی به همین وزن و قافیه دارد به مطلع:
ز سنبلی که عذارت بر ارغوان انداخت
مرا به بی‌خودی آوازه در جهان انداخت

کمال خجندی (متوفی در ۸۰۳) هم غزل عراقی را جواب گفته است:

لب تو نقل حیاتم به کام جان انداخت
به خندهٔ نمکین شور در جهان انداخت

خواجو نیز غزلی به همین وزن و ردیف امّا با قافیه متفاوت دارد:

چو بر قمر ز شب عنبری نقاب انداخت
دل شکستهٔ ما را در اضطراب انداخت

زبان خواجو هم مانند حافظ استعاری است. در مجموع لحن حافظ به خواجو و عبید و کمال (شاعران گروه تلفیق) نزدیک‌تر از لحن او به سعدی است و در نتیجه مفاد این بیت معروف تصدیق می‌شود:

استاد غزل سعدی است نزد همه کس، امّا
دارد غزل حافظ، طرز غزل خواجو

به هر حال این وزن و قافیه و ردیف و به اصطلاح طرح شعری در قرن هفتم و هشتم مورد توجه شاعران بود. در ادبیات ما برخی از اشعار ماجراهائی دارند و توجه شاعران بسیاری را به خود معطوف کرده‌اند و می‌توان برای آن‌ها تاریخچه‌ئی نوشت. مقایسهٔ این‌گونه اشعار را با هم از دیدگاه سبک‌شناسی به خوانندگان علاقه‌مند توصیه می‌کنم.

پانوشت‌ها

۱ ـ Stylistics of the Sound

۲ ـ A Dictionary of Modern critical terms, edited by Roger Fowler, Routledge & Kegan paul, 1973, P.78

۳ ـ Stylistics of the Word

۴ ـ Stylistics of the Sentence

۵ ـ متن سخنرانی این‌جانب در کنگرهٔ حافظ که در ۱۳۶۷ در شیراز منعقد شده بود: رشد (آموزش ادب فارسی)، شماره‌های ۲۵ و ۲۶، تابستان و پائیز ۱۳۷۰.

۶ ـ غزل شمارهٔ ۱۵۸ بدایع از دیوان مصحح حبیب یغمایی.

۷ ـ غزل شمارهٔ ۱۷ از دیوان مصحح قزوینی و غنی.

۸ ـ امّا اگر آوردن یک هجای بلند به جای دو هجای کوتاه، در محل اتصال ارکان (افاعیل عروضی) باشد شعر دارای سکتهٔ سنگین می‌شود: محسوس شنیدم من، آواز بریدن (مولانا).

۹ ـ تضاد از صنایع معنوی است. منتهی اگر به وسیله پیشوند نفی حاصل شود، به لحاظ تکرار جنبهٔ موسیقیائی نیز پیدا می‌کند.

۱۰ ـ تکرار قافیه در حافظ نسبت به نرم دوره تا حدودی حکم مختصّهٔ سبکی را دارد.

۱۱ ـ الْارواحُ جُنودٌ مُجنّدةٌ فَمَا تَعارفَ منها ائتَلَفَ و ماتَناکَرَ منها اخْتَلَفَ، یعنی روان‌ها چون لشکری به هم پیوسته بودند و هرکدام در آنجا یکدیگر را می‌شناختند در اینجا دوستی کردند و هرکدام که در آنجا یکدیگر را نمی‌شناختند در اینجا با دهم دشمنی کردند.

۱۲ ـ شاعران گروه تلفیق (عماد، سلمان، خواجو، حافظ...) شاعرانی هستند که در عصر بن‌بست غزل (قرن هشتم) به غزلسرائی پرداختند. غزل عاشقانه و لفظی با سعدی به اوج رسیده بود و غزل عارفانه و معنائی با مولانا تمام شده بود. این شاعران این دو شیوه را به هم درآمیختند و این تلفیق در حافظ به اوج رسید و باب غزل سنّتی برای همیشه بسته شد (غزل سبک هندی و غزل تصویرگرای امروزی داستان دیگری دارند). در غزل تلفیقی عشق زمینی غزل سعدی و روانی کلام او با معنی‌گرائی غزل مولانا درهم آمیخت. چهرهٔ مشخص محبوب زمینی با چهرهٔ مبهم معبود آسمانی یکی شد و گاهی چهرهٔ ممدوح نیز با آنان درهم آمیخت. ارتباط ابیات که هم در مولانا و هم در سعدی تقریباً آشکار بود، پنهانی و ظریف شد.

۱۳ ـ این لغت در حافظ معمولاً با طنز و ریشخند همراه است و ظاهراً آن را به عنوان لغتی که مصطلح زهاد و متشرعان متفاضل یا متظاهر است به کار می‌برد.

۱۴ ـ نارسیزم به معنی خودشیفتگی در ادب فرنگی اصطلاحی معروف است امّا به نظر نمی‌رسد که شاعران قدیم ما با این اسطوره یونانی آشنا بوده باشند. نارسیس Narcisse در اساطیر یونانی جوانی بود بسیار زیبا که به زیبائی خود غرّه بود و به دخترانی که شیفته او بودند اعتنا نداشت. زمانی جمال خود را در آب رودخانه‌دید و عاشق خود شد. نتوانست به تصویر خود در آب دست یابد، از فرد ناامیدی درگذشت و پس از مرگ تبدیل به گل نرگس (Narcisse) شد.

تمرینات

۱ ـ قصیدهٔ زیر از رودکی را در سه سطح زبانی و فکری و ادبی اجمالاً بررسی کنید:

مرا بسود و فرو ریخت هرچه دندان بود
نبود دندان لا بل چراغ تابان بود
سپید سیم زده بود درّ و مرجان بود
ستارهٔ سحری بود و قطره باران بود
یکی نماند کنون زان همه بسود و بریخت
چه نحس بود همانا که نحس کیوان بود
نه نحس کیوان بود و نه روزگار دراز
چه بود منت بگویم قضای یزدان بود
جهان همیشه چو چشمی است گرد و گردان است
همیشه تا بود آئین گردگردان بود
همان که درمان باشد به جای درد شود
و باز درد همان کز نخست درمان بود
کهن کند به زمانی همان کجا نو بود
و نو کند به زمانی همان که خلقان بود
بسا شکسته بیابان که باغ خرم بود
و باغ خرم گشت آن کجا بیابان بود
همی چه دانی ای ماهروی مشکین‌موی
که حال بنده ازین پیش بر چه سامان بود
به زلف چوگان نازش همی کنی تو بدو
ندیدی آنگه او را که زلف چوگان بود
شد آن زمانه که رویش بسان دیبا بود
شد آن زمانه که مویش بسان قطران بود
چنان که خوبی، مهمان و دوست بود عزیز
بشد که باز نیامد عزیز مهمان بود
بسا نگار که حیران بدی بدو در، چشم
به روی او در، چشمم همیشه حیران بود
شد آن زمانه که او شاد بود و خرم بود
نشاط او بفزون بود و بیم، نقصان بود
همی خرید و همی سخت بی‌شمار درم
به شهر هرکه یکی ترک نارپستان بود
بسا کنیزک نیکو که میل داشت بدو
به شب‌زیاری او نزد جمله پنهان بود

به روز چون که نیارست شد به دیدن او
نهیب خواجهٔ او بود و بیم زندان بود

نبید روشن و دیدار خوب و روی لطیف
اگر گران بد زی من همیشه ارزان بود

دلم خزانهٔ پرگنج بود و گنج سخن
نشان نامهٔ ما مهر و شعر عنوان بود

همیشه شاد و ندانستمی که غم چه بود
دلم نشاط و طرب را فراخ میدان بود

بسا دلا که بسان حریر کرده به شعر
از آن سپس که به کردار سنگ و سندان بود

همیشه چشمم زی زلفکان چابک بود
همیشه گوشم زی مردم سخن‌دان بود

عیال نی زن و فرزند نی مؤونت نی
از این ستم همه آسوده بود و آسان بود

تو رودکی را ای ماهرو همی بینی
بدان زمانه ندیدی که این چنینان بود

بدان زمانه ندیدی که در جهان رفتی
سرودگویان گوئی هزاردستان بود

شد آن زمان که به او انس رادمردان بود
شد آن زمانه که او پیشکار میران بود

همیشه شعر ورا زی ملوک دیوان است
همیشه شعر ورا زی ملوک دیوان بود

شد آن زمانه که شعرش همه جهان بنوشت
شد آن زمانه که او شاعر خراسان بود

کجا به گیتی بودست نامور دهقان
مرا به خانهٔ او سیم بود و حملان بود

کرا بزرگی و نعمت ز این و آن بودی
ورا بزرگی و نعمت ز آل سامان بود

بداد میر خراسانش چل هزار درم
درو فزونی یک پنج میر ماکان بود

زاولیاش پراکنده نیز هشت هزار
به من رسید بدان وقت حال خوب آن بود

چو میر دید سخن، داد داد مردی خویش
زاولیاش چنان کز امیر فرمان بود

کنون زمانه دگر گشت و من دگر گشتم
عصا بیار که وقت عصا و انبان بود

فصل هشتم

مختصات زبانی فارسی کهن

مقدّمه

در بحث از مفاهیم سه‌گانه سبک گفتیم که هدف اصلی ما در این سطح از سبک‌شناسی بررسی سبک‌های دوره در شعر (خراسانی، عراقی، هندی...) و نثر (مرسل، فنی...) است (که در جلدهای دوم و سوم مطرح خواهد شد). آشنائی با سبک‌های دوره به معنی آشنا شدن با نُرم‌های زبانی و فکری و ادبی این دوره‌هاست. در این فصل از نُرم‌های زبانی سده‌های نخستین ادبیات فارسی سخن می‌گوئیم و بحث از نُرم‌های فکری و ادبی را در مجلّدات بعدی مطرح خواهیم کرد.

برخی از مختصات زبانی فارسی کهن در کتاب‌هائی از قبیل سبک‌شناسی استاد بهار، سبک خراسانی در شعر فارسی (دکتر محجوب)، تاریخ زبان فارسی (دکتر خانلری)، مقدّمهٔ برخی از متون که به تصحیح انتقادی رسیده‌اند، کتاب ژیلبر لازار موسوم به زبان آثار کهن نثر فارسی [1] آمده است.

در اغلب این کتاب‌ها عمدةً به مختصات زبانی سبک دورهٔ خراسانی توجه شده است (دربارهٔ مختصات فکری و ادبی بحثی نکرده‌اند) و از مختصات زبانی دوره‌های دیگر مثلاً عراقی (و هندی) سخنی نگفته‌اند. شاید علّت آن باشد که پژوهندگان در آثار دورهٔ عراقی هم به دنبال مختصات نوینی بوده‌اند که چون به قدر کفایت به چنین مواردی برنخورده‌اند، لاجرم سکوت کرده‌اند. حقیقت این است که بین مختصات زبانی سبک خراسانی و عراقی تفاوت عمده‌یی نیست (مگر در بسامد) و تفاوت آن‌ها اساساً در مختصات فکری و ادبی است. مختصات زبانی از سبک هندی به بعد کاملاً تغییر می‌کند. از این رو به نظر ما مختصات زبانی را باید به لحاظ سبک‌شناسی به سه دوره تقسیم کرد: یکی زبان کهن فارسی که سبک

خراسانی و عراقی را دربر می‌گیرد (از قرن سوم تا قرن هشتم) و دیگر زبان میانه فارسی که تقریباً از اواخر قرن نهم شروع می‌شود و سبک هندی را دربر می‌گیرد و تا دوران مشروطیت ادامه دارد و دیگر زبان جدید فارسی که زبان نظم و نثر امروز ماست.

منتهی باید توجه داشت که در میان هریک از این سه دوره، یک دورهٔ حدواسط است که مختصات قبلی در حال محو شدن و مختصات جدید در حال پیدا شدن هستند.

علی‌العجاله آن‌چه مورد تأکید ماست این است که برخلاف آن‌چه شایع است زبان سبک خراسانی در اساس با سبک عراقی فرق عمده‌یی ندارد. بدین‌ترتیب مختصات زبانی‌یی که در شعر فرخی هست کم و بیش در شعر سعدی هم ملاحظه می‌شود، منتهی در سبک‌شناسی همواره مسألهٔ بسامد مطرح است. بدین معنی که کاربرد برخی از مختصات زبانی سبک خراسانی در دورهٔ عراقی ضعیف می‌شود. «اندر» و «همی» در شعر سعدی هم هست امّا نه به آن اندازه که در شعر رودکی است. با توجه به این مطلب اگر مختصات اوایل دورهٔ سبک خراسانی را با اواخر دورهٔ سبک عراقی بسنجیم ممکن است به مختصاتی برخورد نمائیم که بسامد آن‌ها به صفر رسیده است یعنی اصلاً استعمال نمی‌شوند و این امری غریب نیست، برخی از مختصات دورهٔ اول سبک خراسانی در دوره‌های بعدی خود سبک خراسانی هم از بین رفته است (مثل الف اطلاق). شمس قیس رازی در المعجم برخی از مختصات لفظی سبک خراسانی را در آثار شاعران مورد انتقاد قرار داده است. او در قرن هفتم زندگی می‌کند و نُرم زبانی‌یی که در نظر دارد، زبان شاعران قرن هفتم است. در حقیقت آن‌چه راکه تصرفات فاسد خوانده و از اشعار قدما برای آن‌ها مثال آورده است نُرم زبانی سبک خراسانی بوده است که در نثر هم شاهد دارد[2]. تغییر نرم‌های زبانی یا حتی تغییر بسامدها معمولاً باعث می‌شده است که نساخ در زبان شاعران و نویسندگان قدیم تصرّف کنند. این تصرف در آثار کسانی که همواره مورد توجه مردم بوده‌اند فراوان است. مطابق همه نسخ قدیم، سعدی چنین گفته است:

باران که در لطافت طبعش خلاف نیست
در باغ لاله روید و در شوره‌بوم خس

حال آن که در نسخ متأخر به جای شوره‌بوم، شوره‌زار است.

هم‌چنین در تمام نسخ قدیم چنین است[3]:

هر پیسه گمان مبر نهالی است   باشد که پلنگ خفته باشد
حال آن که امروزه چنین معروف است: هر بیشه گمان مبر که خالی است.
در نسخه‌های قدیم طیبات آمده است: «برگ درختان سبز پیش خداوند هوش» حال آن که امروزه می‌خوانیم: در نظر هوشیار.
تصرّف در نُرم‌های زبانی علل مختلف دارد گاهی علت آن است که دیگر واژه‌یی فهمیده نمی‌شود، چنان که در آن مصراع معروف حافظ: «شبی خوش است بدین وصله‌اش دراز کنید» امروزه «قصّه» می‌گوئیم.

آن‌چه از نظر زبانی در سبک عراقی مهم است پیدا شدن تعدادی مختصات جدید است که باید احصا شود و مورد توجه قرار گیرد. فقط اندکی از این مختصات اصلاً در قبل سابقه نداشته‌اند و بقیه از نظر بسامد تغییر کرده‌اند. استعمال ماندن در معنی ایستادن، باشیدن به جای بودن و نظایر این‌ها را می‌توان از مختصات زبانی سبک عراقی قلمداد کرد. پس به طور کلی مختصات زبانی فارسی کهن را می‌توان به سه گونه تقسیم کرد: یکی مختصاتی که فقط مربوط به سبک خراسانی است (و این کم است) و دیگر مختصاتی که بین سبک خراسانی و عراقی (با توجه به تغییر بسامد) مشترک است (و این زیاد است) و دیگر مختصاتی که فقط در سبک عراقی است (و این کم است). امّا ما در این کتاب عمدةً مختصات زبان قدیم را ذکر می‌کنیم و در جلد دوّم که سبک‌شناسی شعر است در بحث از سبک عراقی به چند مختصهٔ جدید زبانی آن اشاره خواهیم کرد.

استاد مرحوم دکتر خانلری در کتاب ارزشمند خود «تاریخ زبان فارسی» زبان را به دو دوره قسمت کرده است. یکی دورهٔ نخستین زبان فارسی که آن را دورهٔ رشد و تکوین زبان فارسی خوانده است و محدودهٔ آن را از آغاز تا ابتدای قرن هفتم دانسته است. به نظر من با توجه به وجود شاعرانی چون سعدی و مولانا و حافظ که زبان آنان همان درستی و استواری زبان گذشتگان را دارد باید «ابتداء قرن هفتم» را کمی به جلوتر بیاوریم. ظاهراً استاد مزبور هم بعدها در طی مطالعات مربوط به تاریخ زبان به این نتیجه رسیده بود، زیرا در مقدمهٔ جلد چهارم تاریخ زبان به جای ابتدای قرن هفتم، میانه‌های قرن هفتم می‌نویسد. به هر حال به نظر من این تاریخ را باید به لحاظ سبک‌شناسی حداقل تا اواخر قرن هشتم به جلو کشید.
استاد خانلری مختصات زبانی دورهٔ نخستین را به تفصیل و با شواهد متعدد در

کتاب خود آورده است. دورهٔ دوم به نظر او از نیمهٔ قرن هفتم تا اوایل قرن سیزدهم است که آن را دورهٔ فارسی درسی خوانده است. امّا به طوری که بعداً در جلد دوم خواهم گفت، به نظر من آغاز درسی شدن فارسی مربوط به قرن ششم است که فارسی دری از خراسان به عراق عجم رسید و گویندگان آنجا مشغول آموزش این زبان شدند.

در این فصل، مقداری از مختصات مهم زبانی فارسی کهن را با شواهد ذکر می‌کنیم. در اوایل این دوره هنوز فارسی تثبیت و درسی نشده و هرکس به لهجهٔ خود و بنابه شنیدهٔ خود می‌نویسد. مختصات زبانی ولایات مختلف (مخصوصاً نواحی مختلف خراسان بزرگ) در زبان منعکس است. به طور کلی این مختصات آن‌قدر زیاد است که حتی از نظر سبک‌شناسی هم احتیاج به تألیف چندین جلد کتاب مستقل دارد. غرض ما در اینجا آشنائی اجمالی خواننده با مختصات مهم زبانی است نه همهٔ مختصات. چنان که قبلاً اشاره کردم دربارهٔ مختصات فکری و ادبی در جلد دوّم سخن خواهم گفت.

قبلاً به این جمله لئو اسپیتزر اشاره کرده بودم که سبک‌شناسی پلی است میان تاریخ ادبیات و زبانشناسی. زبانشناسی در ارتباط با بحث این فصل همان زباشناسی ایرانی و مباحث آن از قبیل بحث دستور تاریخی و تحول و تطور لغات است.

باید توجه داشت که چون هدف ما در اینجا مطالعهٔ سبک دوره است فرقی میان مختصات سبکی با مختصات زبانی نمی‌گذاریم. چنان که قبلاً اشاره شد فقط برخی از مختصات زبانی ارزش سبک‌شناسانه دارند. یوری تینیانوف (۱۹۴۳-۱۸۹۴) یکی از فرمالیست‌های روسی می‌گوید: آن‌چه در یک دوره عنصری ادبی دانسته می‌شود، در دوره‌یی دیگر تنها پدیدهٔ سادهٔ زبانشناسی است و بس[۴] و ما علی‌العجاله توان تقسیم عناصر سبکی و زبانی را نداریم.

ذیلاً به اختصار به مواردی اشاره می‌شود:

مختصات آوایی

مختصات آوائی بیشتر مربوط به سبک خراسانی است تا عراقی، امّا به هر حال برخی از این مختصات با بسامد پائین تا قرن هفتم در آثار امثال عطار و مولانا[5] و

سعدی هم دیده می‌شوند.

نحوهٔ تلفّظ برخی از واژگان در مشرق ایران که تحت تأثیر پهلوی پارتیک بود مسلماً با تلفظ مردم عراق عجم که تحت تأثیر پهلوی ساسانیک بود فرق می‌کرد، چنان‌که امروزه هم تلفظ‌های مختلف از قبیل یِک / یَک، چِشم / چَشم، هِزار / هَزار، کَردن /کِردن (که در کردگار مانده است) باقی مانده است. این موارد معمولاً در متون ـ مگر در مواضع خاصی از قبیل محل قافیه و سجع، یا آنجاکه نسخ معرب است ـ قابل تشخیص نیست.

۱. الف اطلاق:

الف اطلاق ـ یعنی الف «زائدی» که در آخر اسم و فعل و حرف می‌آورده‌اند ـ در آثار دورهٔ سامانی به فراوانی دیده می‌شود، امّا در دورهٔ غزنوی کم می‌شود. فرخی و عنصری و اسدی طوسی (صاحب گرشاسپنامه) و ناصرخسرو آن را به کار نبرده‌اند. و منوچهری و قطران هم هرکدام فقط در یک قصیده از آن استفاده کرده‌اند[۶]. الف اطلاق در برخی از قسمت‌های شاهنامه (که ظاهراً مربوط به دورهٔ جوانی فردوسی است) تقریباً زیادست امّا در برخی از قسمت‌ها خیلی کم است.

الف اطلاق در آثار دورهٔ عراقی خیلی کم می‌شود و معمولاً فقط در فعل «گفتا» به کار می‌رود. از آنجاکه استعمال الف اطلاق فقط مربوط به شعر بوده است نه نثر می‌توان حدس زد که جنبهٔ موسیقیائی مثلاً مدصوت یا وقف در پایان کلام داشته است.

پوپک دیدم به حوالی سرخس　　　　بانگک بر برده به ابر اندرا
چادرکی دیدم رنگین بر او　　　　نقش بسی گونه بر آن چادرا

رودکی

نوبهار آمد و آورد گل و یاسمنا　　　　باغ همچون تبت و راغ بسان عدنا

منوچهری

در دورهٔ بازگشت به تقلید از زبان قدیم استعمال الف اطلاق دوباره مرسوم شد. به طوری که از نوشتهٔ شمس قیس برمی‌آید[۷] این الف را در عربی الف اطلاق و در فارسی الف اشباع می‌گویند:

«حرف اشباع: و آن الفی است که شعرا متقدم از الف اطلاق اشعار عرب گرفته‌اند... و متأخران شعرا استعمال این الف را عیبی فاحش شمرند و البته جایز ندارند». الف اطلاق نقش معنائی ندارد امّا افزودن الف به آخر اسم گاهی نقش

معنائی داشت از قبیل:

الف: الف تفخیم و اعجاب:

«گفت نیلو معلّما که توئی ما را!»

تذکرة‌الاولیا

ب: الف کثرت و مبالغه:

به روز نیک کسان گفت تا تو غم نخوری

بسا کسا که به روز تو آرزومند است

رودکی

۲. کسرهٔ اضافه:

الف: گاهی محذوف است. بسامد حذف کسرهٔ اضافه در سبک عراقی نزدیک به صفر است.

بعد از صامت: شبْ زمستان، عاشقْ گل، میانْ باغ

شبْ زمستان بود کپّی سرد یافت کرمکی شبتاب ناگاهی بتافت

رودکی

ندانم که عاشقْ گل آمد گر ابر چرا[8] ز ابر بینم خروش هژبر؟

فردوسی

خسته به میانْ باغ به زاریش ببندند با او ننشینند و نگویند و نخندند

منوچهری

زین چنین بازیش بسیار اوفتد کمترین چیزیش سرْ دار اوفتد

منطق‌الطیر

بعد از مصوت بلند i: حوالی سرخس، پاکی رخان، درازی راه، دعوی زبان‌دانی

پوپک دیدم به حوالی سرخس بانگک بر برده به ابر اندرا

رودکی

شب سیاه بدان زلفکان تو ماند سپیدروز به پاکی رخان تو ماند

دقیقی

زان درازی راه با دل گفتمی هر ساعتی

کاین بیابان را مگر پیدا نخواهد بدکران

فرخی

پارسی نیکو ندانی صکّ آزادی مجوی
پیش استاد لغت دعوی زبان‌دانی مکن

سنائی

چون بود ای معطی بی‌سرمایگان　　گر نگه داری حق همسایگان

منطق‌الطیر

بعد از های غیرملفوظ: قطرهٔ باران

سپیدْ سیمِ زده بود، درّ و مرجان بود
ستارهٔ سحری بود و قطره باران بود

رودکی

از مصراع دوّم بیت فوق معلوم می‌شود که گاهی آن را مانند امروز به صورت «ی» می‌خواندند و گاهی حذف می‌کردند.

ب: کسرهٔ اضافه گاهی بعد از های غیرملفوظ «ی» تلفظ می‌شود و به آخرین هجای ماقبل می‌چسبد.

قدح گوئی سحابستی و می قطره‌ی سحابستی
طرب گوئی که اندر دل دعای مستجابستی

رودکی

بدیدی به نوروز گشته به صحرا　　به عیّوق ماننده لاله‌ی طری را

ناصرخسرو

چو آبت بر جگر باشد درخت سبز را مانی
که میوه‌ی نو دهد دایم درون دل سفر دارد

مولانا

طنطنه‌ی ادراک بینائی نداشت　　دمدمه‌ی روبه برو سکته گماشت

مولانا

در تمام موارد فوق می‌توان اضافه را به حذف خواند، امّا معمولاً در کتابت بر روی «ها» همزه گذاشته‌اند. به هر حال اگر این همزه نباشد هردو وجه جایز است:

هرکه زین شیوه سخن دردی نیافت　　از طریق عاشقان گردی نیافت

منطق‌الطیر

ج: در رسم‌الخط قدیم بعد از مصوت بلند کسرهٔ اضافه (ʔe) را به صورت «ء» می‌نویسند نه «ی». به اصطلاح در میان دو مصوّت، صامت میانجی «ی» اضافه نمی‌شود:

عـهد هـاء قـدیم را یـاد آر　　حق نان و نمک فرو مگذار
انس دل‌هاء عـارفان سَـخُن　　تـازه و بـامزه نـه بـی‌سروبن

حدیقة الحقیقة سنائی

دلیل این که صامت میانجی «ی» اضافه نمی‌شد این است که خود همزه حکم صامت میانجی را داشت چنان که در جمع کلمات مختوم به مصوت بلند هم دیده می‌شود:

«راه آن کس‌هائی که منّت نهادی برایشان، نه آن کس‌هایی که خشم گرفته‌ای - یعنی جهودان - برایشان و نه گم‌شدگان از راه - یعنی ترساآن»

ترجمه تفسیر طبری

«چنین گویند دانا آن علم طب»

نوروزنامهٔ خیام

نوشتن «ی» به صورت «ء» در سبک عراقی هم هست امّا در مورد جمع به الف و نون «ی» را می‌افزودند.

حال که سخن از صامت میانجی به میان آمد بد نیست که اشاره شود بعد از مصوت بلند u یا کوتاه o، صامت میانجی «و» بوده است نه «ی» و مثلاً نیکوی می‌گفتند نه نیکوئی و توی می‌گفتند نه توئی.

«... و همچنان نیکوی کردن به جای کسی که در مذهب خود اهمالِ حق و نسیان شکرجایز شمرد...»

کلیله و دمنه

۳. مسائل کهن عروضی:

الف: حذف «ت» در طی شعر[۹]:

ور بـه بـلور انـدرون بـبینی گـوئی　　گوهر سرخ است به کفّ موسی عمران

رودکی

بـه چـرم انـدرست گـاو اسفندیـار　　نـدانـم چـه پـیش آورد روزگـار

رستم و اسفندیار فردوسی

این حذف در شعر عراقی نیست امّا حذف «دال» از آخر فعل سوم شخص جمع گاهی به ندرت در شعر سبک عراقی هم دیده می‌شود:

چه دانند ملک دل را تن‌پرستان　　گدایان طبع سلطانان چه دانـنـد

مولوی

چشم گریان مرا حال بگفتند به طبیب
گفت یک‌بار بپرس آن دهن خندان را
رودکی

ب: خزم: یعنی آوردن یک هجای کوتاه اضافه در آغاز بیت:
میانکش نازکک چو شانهٔ مو   گوئی از یکدگر گسستستی
رودکی

خزم در شاعران سبک عراقی کلاً از میان رفته است و جز یکی دو مورد شاهد ندارد. مولانا در غزل به مطلع:
زهی عشق، زهی عشق که ماراست خدایا
چه خوب است و چه نغز است و چه زیباست خدایا
به وزن مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن می‌گوید:
نی تن را همه سوراخ چنان کرد کف تو
که شب و روز در این ناله و غوغاست خدایا
نی بیچاره چه داند که ره‌پرده چه باشد؟
دم نایی است که بیننده و داناست خدایا
که وزن بر اثر خزم تبدیل به چهاربار فعلاتن شده است.
ج: آوردن مصوّت بعد از هجای $C\bar{V}CC$ (مثل داشت، دوست، بیست) که در این صورت حذف آخرین صامت هجای $C\bar{V}CC$ در گوش مشخّص می‌شود:
ابا دوست و دشمن نباید گشاد   به فرزند، موبد چنین کرد یاد
ابوشکور بلخی

اگر شب از در شادیست و باده خسرویا
مرا نشاط ضعیف است و درد دل قویا
آغاچی

این مختصه در آثار سبک عراقی تقریباً از میان می‌رود.
د: تغییر شکل کلمه به ضرورت وزن:
الا تا ماه نو خمده کمان است   سپر گردد مه داه و چهارا
ابوشکور بلخی

که مراد از خمده، خمیده و مراد از داه، ده است.
این مختصه در آثار قرن ششم (مثلاً نظامی) و اوایل قرن هفتم (مثلاً عطار) هم هست و بعد از میان می‌رود.

ه: دوری کردن اوزان متفق‌الارکان: یعنی آوردن صامت اضافه بر تقطیع در وسط دو پارهٔ اوزان متفق‌الارکان:

درکعبه مردان بوده‌اند کز دل وفا افزوده‌اند
درکوی صدق آسوده‌اند محرم تویی اندر حرم

سنائی

چراغ است این دل بیدار، به زیر دامنش می‌دار
از این باد و هوا بگذر، هوایش شور و شر دارد

مولوی

در وزن چهاربار مفاعیلن، در انتهای لخت اول «ر» زائد بر تقطیع آورده است.

۴. تغییر مصوّت:

که بر سه نوع است:

الف: تبدیل مصوت‌های کوتاه به بلند:
- u ← o (چابک ← چابوک)
- i ← e (فرشته ← فریشته)
- ā ← a (ده ← داه)

ب: تبدیل مصوت‌های بلند به کوتاه:
- o ← u (خوشنودی ← خشندی)
- e ← i (بیست ← بست)
- a ← ā (خوابانید ← خوابنید)

ج: حذف مصوت کوتاه (حرکت) یا ساکن کردن: طَمَع ← طَمْع

و اینک مثال‌های این سه مورد:

الف: تبدیل مصوت‌های کوتاه به بلند یا اشباع:

u ← o

کبت ناگه بوی نیلوفر بیافت خوشش آمد سوی نیلوفر شتافت

رودکی

بودنی بود می بیار اکنون رطل پر کن مگوی بیش سخون[۱۰]

رودکی

خوشا وقت صبوح، خوشا می خوردنا روی نشسته هنوز، دست به می بردنا

منوچهری

آمد باران غم پول سلامت ببرد   بر سر یک مشت خاک تاکی باران او

خاقانی

$\bar{a} \leftarrow a$

که (کسی که) بر آب و گل نقش ما یاد کرد

که ماهار در بینی باد کرد

رودکی

که مراد از ماهار، مهار است.

هفت سالار اندرین فلکند   همه گرد آمدند در دو و داه

رودکی

که مراد از داه، ده است.

$i \leftarrow e$

لغاتی مانند شگیفت (شگفت)، فریشته (فرشته)، هرگیز (هرگز) در متون این دوره فراوان است.

ب: تبدیل مصوت‌های بلند به کوتاه:

$o \leftarrow u$

خشنودی / خشندی، شکوفه / شکفه، فروخت / فرخت، بودن / بدن

تو باز خاص بدی در وثاق پیرزنی

چو طبل باز شنیدی به لامکان رفتی

مولوی

$a \leftarrow \bar{a}$

خوابانید / خوابنید

$e \leftarrow i$

بیست / بست، بشنیدی / بشندی، گیرد / گرد، کینه / کنه، بوزینه / بوزنه، چینه / چنه، نمیرند / نمرند، میرد / مرد، چیدی / چدی[11]

خلخیان خواهی و جماش چشم   گردسرین خواهی و بارک میان

کشکسین نانت نکند آرزوی   نان سمن خواهی گرد و کلان!

رودکی

نکته: امتداد مصوّت‌های بلند در شعر فارسی ثابت و به قول زبانشناسان معتبر است و نمی‌توان جز تحت شرایط خاصی آن‌ها را کوتاه کرد (مثلاً اگر بعد از مصوت بلند پایانی مصوت دیگری باشد). عجیب است که مولانا گاهی این کار را می‌کند:

گر تو نباشی یار من گشت خراب کار من
مونس و غمگسار من، بی تو بسر نمی‌شود

که نباشی، نباشه شده است.

ور نـمی‌توانـی شـدن زیـن آستان باری از مـن گـوش دار ایـن داسـتان

که نمی، نمه شده است.

ج: حذف مصوت کوتاه یا ساکن کردن:

به خـارپشت نگـه کـن کـه از درشتی مـوی
بـه پـوست او نکـند طَـمْع پـوستین‌پیرای

کسائی مروزی

نـبوم بـهر طَمْع مـدحت‌گوی این نیابی ز من جز از من جوی

حدیقة‌الحقیقه

جـانی بـدْهم تـا بـه زبانی ز تـو بـرْهم
مـن سـود کـنم گـر ز تـو بـرْهم بـه زبـانی
جـان بـدهم و دل نـدهم کـاندر دل مـن هست
مـدح مـلکی مـال دهـی شکرسـتـانی

فرخی

و گاهی حذف مصوت کوتـاه، حـذف هـاء غیرملفوظ از آخـر کلمـات بـود: چار / چاره، پار / پاره

کو صیادی که همی کرد دل ما را پار زو بـبر سـنگدلی و دل پـیرارش ده

مولوی

۵. تلفّظهای قدیمی:

استاد خانلری می‌نویسد: «هنوز چگونگی تلفّظ واک‌های هر کـلمه صـورت ثابت و واحدی ندارد»[۱۲] بدین‌ترتیب هر نویسنده لغت را با تلفظ خود به کار می‌برد. بعد از درسی شدن فارسی، اندک اندک برخی از تلفظها تثبیت می‌شود.

الف: ابدال:

زفان (زبان)، فام (وام)، فش (مـثل حـاتم‌فش بـه مـعنی حـاتم‌وش)، خـروچ (خـروس)، بـاشگون (واژگـون)، بـاتنگان (بـادنجان)، یـافه (یـاوه)، درفشنده (درخشنده)، نیلوفل (نیلوفر)، ویشتاسب و بشتاسب (گشتاسب)، پنگان (فنجان)، خسفیدن (خسبیدن).

یکی از این ابدال‌ها تغییر «د» به «ت» در افعالی از قبیل آمدید و گفتید (دوم شخص جمع) است که در نسخ کهن به صورت آمدیت و گفتیت ضبط شده است:

گوهر پاک از کجا! عالم خاک از کجا
بر چه فرود آمدیت؟ بار کنید این چه جاست

مولوی

ب: صورت‌های کهن‌تر لغات:

والغونه (گلگونه)، پسوند اومند (مثل دانشومند به جای دانشمند)، مزکت (مسجد)، ستیهندگی (ستیزندگی)، استاخی (گستاخی)، دشخوار (دشوار)

ج: درهم‌ریختگی:

گُرْسنه / گرسنه[13]، برادر / بذاذر[14]

کوفته بر سفرهٔ من گو مباش — گرسنه را نان تهی کوفته است

گلستان

«دوستی و بذاذری را به غایت لطف و نهایت یگانگی رساندی»

کلیله و دمنه

د: تغییر مصوت کوتاه (حرکت):

جُوان / جَوان، سَخُن / سُخَن، کَهُن / کُهَن، زُفان / زبان

در برخی از دستنویس‌ها بر روی «ج» جوان ضمه گذاشته‌اند و این تلفظ قدیمی‌تر است و همریشه است با young در زبان‌های اروپائی. در پهلوی هم juwān است.

در مورد سخن هم باید دانست که تلفظ قدیمی و اصیل سَخُن است که به صورت سخون اشباع می‌شده است. فردوسی مکرراً آن را با بُن و کُن قافیه آورده است. فقط در چند مورد آن را با تن و من قافیه کرده است. یعنی تلفظ غالب به فتح اول و ضم دوم بوده است.

دل آزرده را سخت باشد سَخُن — چو خصمت بیفتاد سستی مکن

بوستان

در مورد کهن هم تلفظ قدیم به فتح اول و ضم دوم بوده است (در پهلوی kahwan) و هر کجا فردوسی آن را با سخن قافیه کرده است همین تلفّظ رجحان دارد.

زبان در پهلوی هم به صورت zuwān و هم uzwān آمده است.

۶. تشدید مخفّف:

شمس قیس رازی در المعجم آن را «زیادت قبیح» خوانده است: خزّ، میّ، زرّ، کرّ، مسّ، پرّ.

به نظر می‌رسد که بیشتر کلمات دو حرفی را مشدد می‌کردند (شاید به این حساب که در عربی کلمات حداقل ثلاثی هستند؟) مخصوصاً اگر کلمه مختوم به «ر» بود آن را مشدد می‌کردند. در مورد کلمات دوحرفی مختوم به «ر» باید دانست که در پهلوی هم حالت تشدیدگونه دارد: Parr ،Zarr ،Karr. «ر» به قول زبانشناسان rolled یعنی گردان و امتدادپذیر است و در زبان می‌چرخد.

حکمت این حکیم ژاژفروش　　　هست مانند کرّی اندر گوش

حدیقهٔ سنائی

ایّ دریغا که خردمند را　　　باشد فرزند و خردمند نی

رودکی

بهار (← سبک‌شناسی، ج ۱، ص ۴۰۷) در این بیت «ای» را «آی» خوانده، می‌نویسد: «این حرف در مورد تأسف است نه ندا» امّا «ایّ» به صورت مشدّد نمونه دارد:

کاشک تنم بازیافتی خبر دل　　　کاشک دلم بازیافتی خبر تن

کاشک من از تو برستمی به سلامت　　　ایّ فسوسا کجا توانم رستن!

رابعه

امّا در مورد معنی آن حق با اوست و «ای» و هم‌چنین «آیا» هردو هم در مقام ندا و هم در مقام حسرت و افسوس به کار می‌روند و امروزه هم «ای وای» (که عوام اِوا در مقام تعجب گویند) یا ای دریغ و ای افسوس و مانند آن‌ها به همین معنی است.

در پهلوی alā (اَلا) که امروزه در مقام خطاب و تحذیر به کار می‌بریم در مقام تحسر و افسوس به کار می‌رفته است.

البته علاوه بر کلمات دوحرفی، کلمات دیگری هم به صورت مشدد دیده شده است. مثلاً «یکی» مکرراً در گرشاسبنامهٔ اسدی و دیوان ناصرخسرو به صورت مشدّد به کار رفته است:

بر درگهش زنادره بحر عروض　　　یکّی امین دانا دربان کنم

ناصرخسرو

یک نوع «تشدید» دیگر هم هست که مربوط به عروض است و عمومیت

ندارد. عروضدانان قدیم به جای اشباع از تشدید استفاده می‌کردند. مثلاً شمس قیس عوض این که «ب» را در «به جای» و «به بخت» به صورت «بی» اشباع کند به صامت بعد از آن (ج، ب) تشدید داده است:

مورد بجّای سوسن آمد باز   مـیّ بجّـای ارغـوان آمـد
تو جوانمرد و دولت تو جوان   مـیّ بـبّخت تـو جـوان آمـد

رودکی

مشدد کردن مخفف کم و بیش در سبک عراقی هم هست:

ور آفتــاب نـرفتی بـه پـرّ و پـا هـمه شب
جهان چگونه مـنور شـدی بـه گـاه سـحر

مولانا

کلمات دوحرفی مشدد عـربی را در فـارسی مـعمولاً در حـالت غیرمضـاف مخفف تلفظ می‌کنند. در سبک خراسانی این کلمات را در حالت غیرمضاف هـم مشدد آورده‌اند که خیلی ثقیل است و در سبک عراقی نیست:

به رخساره روز و به گیسو چو شب   هـمی درّ بـارد تـو گـوئی زلب

فردوسی

درون دریـا مـد آمـدی بـه روز دوبـار
چنان که چـرخ زدی انـدر آب او چـنبر
چو مـدّ بـاز شـدی بـر کـرانش صیّـادان
فـرو شـدندی کـردندی از میانه حـذر

فرخی

مـرورا هست جـای خـوف و هـراس   خـوانـده در نـصّ: هـم وقـودالناس

حدیقه

ضدّ بـا ضدّ یـار چـون بـاشد   اشــتر بی‌مهـار چــون بـاشد

حدیقه

۷. تخفیف مشدّد:

نوبهـار آمـد و آورد گـل و یـاسمنا   باغ همچون تبت و راغ بسان عـدنا

منوچهری

آمد بانگ خروس مـؤذن مـیخوارگـان   صبح نخستین نمود روی به نظارگان

منوچهری

کو صیادی که همی کرد دل ما را پار   زو ببر سنگدلی و دل پیرارش ده

مولوی

دوم نیز بدون تشدید دیده شده است، چنان که در پهلوی (dowom, didom) هم چنین است:

آخر عهد شب است اول صبح ای ندیم   صبح دوم بایدت سر ز گریبان برآر

سعدی

و هم‌چنین سوم به قیاس پهلوی (Seyom) مکرراً بدون تشدید به صورت سیوم به کار رفته است:

«سیم خوبروئی که درون صاحبدلان به مخالطت او میل کند»

گلستان

۸. در افزودن حرفی به کلمه:

الف: افزودن «ها»ی زاید به آخر قوافی مختوم به الف (مصوت بلند ā):

ای دریغ آن حر، هنگام سخا حاتم فش   ای دریغ آن گو، هنگام دغا سام گراه

رودکی

وندر آن دریا و آن آب و وحل درماند   که برون آمد از آنجا، نتواند به شناه

منوچهری

و گاهی برعکس هاء را از آخر کلمهٔ قافیه مختوم به «ه» حذف می‌کردند:

زمین او چو دوزخ و ز تفّ آن   چو موی زنگیان شده گیای او

منوچهری

زین غرقه‌گاه رو که نهنگ است برگذر   زین سبزه‌جای خیز که زهر است در گیا

خاقانی

ب: افزودن الف به اول واژه:

همچو غنچه تو نهان خند و مکن همچو نبات

وقت اشکوفه به بالای شجر خندیدن

مولانا

بسی زدی پروبال و قفص در اشکستی   هوا گرفتی و سوی جهان جان رفتی

مولانا

و این غیر از کلماتی چون شنا / آشنا، شتر / اشتر، فریدون / آفریدون است که

به هر دو وجه رایج بوده‌اند.

ج: افزودن الف به آخر واژه:

که قبلاً تحت عنوان الف اطلاق از آن سخن گفتم.

۹ ـ حذف از کلمه (مخفّف):

مدیش / مدهیش، دیش (دهیش)

۱۰ ـ تلفّظ ذال به جای دال:

هردو صورت دال و ذال در نسخه‌های همزمان دیده می‌شود و ظاهراً این اختلاف تلفّظ مربوط به شهرهای مختلف بوده است:

خذای / خدای، آیذ / آید، بوذ / بود

چون صورت خویشتن در آئینه بدیذ — وان کام و دهان و لب و دندان لذیذ

می‌گفت چنان که می‌توانست شنیذ — بس جان به لب آمد که بدین لب نرسیذ

سعدی

۱۱ ـ اسکان ضمیر:

مراد از اسکان ضمیر این است که مصوت آغاز ضمیر را (که همواره قبل از آن همزه است) حذف کنند، یعنی همزه و مصوت حذف می‌شود و صامت ضمیر به کلمهٔ قبل می‌چسبد:

جانَت (jān+ʔat) به صورت جانْت (jānt) تلفظ می‌شود یا بچه‌اش (bačča+ʔaš) به صورت بچّش (baččaš) تلفظ می‌شود.

نگارینا به نقد جانْت ندهم — گرانی دربها ارزانْت ندهم

گرفتستم به جان دامان وصلت — نهم جان از کف و دامانْت ندهم

محمود ورّاق

اسکان ضمیر هم در مورد اسم (مثال بالا) و هم در مورد فعل رایج بود:

چو داند بخوانَدْت نزدیک خویش — دل مادرت گرید از درد ریش

رستم و سهراب

ببایدْت عذر خطا خواستن — پس از شیخ صالح دعا خواستن

بوستان

(ت بعد از د ظاهراً قابل تلفظ نیست امّا در عروض باید به آن مصوت کوتاهی

(حرکت) داد و یک هجای کوتاه محسوب کرد.)

فرستمْت هرچند باید سپاه   تو بر تخت بنشین و برنه کلاه

رستم و سهراب

من شفیع عاصیان باشم به جان   تا رهانمْشان ز اشکنجه گران

مثنوی

۱۲. اماله:

یعنی میل الف به سوی «ی» که یکی از سیستم‌های تدافعی زبان فارسی در مقابل زبان عربی بود، یعنی کلمات الف‌دار عربی را به یاء مجهول تلفّظ می‌کردند.

به حجاب اندرون شود خورشید   گر تو برداری از دو لاله حجیب

رودکی

۱۳. تلفّظ واو معدوله به صورت a:

بلبل از آواز او بی‌خود شدی   یک طرب ز آواز خوبش صد شدی

مولوی

تلفظ واو معدوله در قرن هفتم در حال تغییر بود. سعدی در گلستان می‌گوید: «نیک‌بخت آن که خورد و کشت و بدبخت آن که مرد و هشت» که علی‌القاعده خورد باید به وزن مُرد تلفظ شده باشد و در ادامه گوید:

مکن نماز بر آن هیچ کس که هیچ نکرد

که عمر در سر تحصیل مال کرد و نخورد

و در چند حکایت بعد هم می‌گوید: «اندوخت و نخورد و دیگر آن که آموخت و نکرد»

۱۴. فتحه به جای کسره:

برخی از لغات که امروزه به کسر تلفظ می‌شود در قدیم به فتح تلفّظ می‌شده است:

شَش، کَشیدن[11]، خانَه (یعنی هاء غیرملفوظ a بوده است نه e).

عاشق آن باشد که چون آتش بود   گرم‌رو سوزنده و سرکش بود

منطق‌الطیر

گل همین پنج روز و شش باشد   وین گلستان همیشه خوش باشد

گلستان

بـر در کـعبه سـائلی دیـدم — که همی گفت و می‌گرستی خوش
مـی نگـویم کـه طـاعتم بـپذیر — قـلم عـفو بـر گنـاهم کش

گلستان

در اشعاری که قافیهٔ آن‌ها موصوله است، اختلاف در حرکت توجیه جایز است و از این رو دقیقاً نمی‌توان به تلفّظ صحیح دست یافت، مثلاً در بیت زیر از ابوشکور بلخی (اهل خراسان) ظاهراً کشیدن به کسر است:

ابـی‌دانشـان دشـمن دانشـند — ابی‌دانشـان بـار تـو کـی کشند

امّا در بیت زیر از سعدی (اهل جنوب) به فتح است:

بـه خاکستری روی درهـم کشـم — کـه ای نـفس مـن در خـور آتشم؟

بوستان

همان‌طور که قبلاً اشاره شده در تلفظ پهلوی پارتیک و پهلوی ساسانیک که زیربنای تلفظ مردم شمال و مشرق ایران و جنوب ایران بوده است، اختلاف بود.

به همین منوال در بسیاری از کلمات عربی کسره را فتحه تلفظ می‌کردند:

کافِر /کافَر، مجاوِر / مجاوَر، حاتِم / حاتَم

تغییر کسره به فتحه در برخی از کلمات از قبیل معدِن / معدَن، مرجِع / مرجَع در زبان فارسی تثبیت شد و از این رو ارزش سبکی ندارد:

دوش تـا صـبحدم هـمه شب مـن — عـرض مـی‌کرده‌ام سپـاه سُخَن
چون صدف در همه جهان نکنم — جـز بـه دریـای مـدح تـو مـعدن

مسعود سعد

هم‌چنین بحث تغییر تلفظ لغات عربی از قبیل حَسَب / حَسْب، قَدَر / قَدْر، آصَف / آصِف هرچند بـه لـحاظ زبـانشناسی حـائز اهـمیت است در بحث‌هـای سبک‌شناسی کارآمد نیست.

۱۵. برخی از مسائل آوائی را بعدها در مختصات ادبی مطرح خواهیم کرد از قبیل این که در آثار کهن سبک خراسانی چندان از بدیع لفظی استفاده نمی‌شود. یعنی شاعر یا نویسنده عمدی در این کار ندارد و آن‌چه هست بیشتر جنبهٔ تصادف دارد و طبیعی می‌نماید. امّا استفاده از بدیع لفظی در سبک عراقی کاملاً مورد توجه شاعر است.

و دیگر این‌که یکی از مختصات آثارکهن تکرار است: تکرار فعل، عبارت، جمله. تکرار در نوشته‌های پهلوی هم سابقه دارد:

مرا بسود و فروریخت هرچه دندان بود
نبود دندان لابل چراغ تابان بود
سپیدْسیم زده بود درّ و مرجان بود
ستارهٔ سحری بود و قطره باران بود
شد آن زمانه که رویش بسان دیبا بود
شد آن زمانه که رویش بسان قطران بود
همیشه چشمم زی زلفکان چابک بود
همیشه گوشم زی مردم سخندان بود
شد آن زمان که به او انس رادمردان بود
شد آن زمانه که او پیشکار میران بود
همیشه شعر ورا زی ملوک دیوان است
همیشه شعر ورا زی ملوک دیوان بود

رودکی

انتقادات شمس قیس رازی

چنان که ملاحظه شد برخی از مختصاتی را که ذکر کردیم مربوط به زبان کهن اوایل دورهٔ سبک خراسانی بود که بعدها به تدریج از بین رفت و در آثار قرون شش و هفت از بسامد آن‌ها به شدت کاسته شد. به همین دلیل شمس قیس رازی ادیب اوایل قرن هفتم در کتاب خود برخی از این مختصات را مورد انتقاد قرار داده است و می‌گوید که شاعران امروزی نباید در این باب از قدما تقلید کنند.

«عدول از جادهٔ صواب در شعر»[16] به نظر او چند نوع است: یکی «زیادات» است که ما تحت عنوان اشباع مصوت کوتاه به بلند و الف اطلاق مطرح کردیم. شمس قیس می‌نویسد: «امّا زیادات، چنانک بهرامی گفته است:

چه گویی کز همه حران چنو بودست کس نیزا
نه هست اکنون و نه باشد و نه بودست هرگیزا
به گاه خشم او گوهر شود همرنگ شونیزا
چنو خشنود باشد من کنم ز انقاس قرمیزا

در این شعر... دو عیب است یکی زیادت یاء هرگیز و قرمیز و دوّم زیادت الف اشباع ... و فیروز مشرقی گفته است:

نوحه‌گر کرده زبان چنگ حزین از غم گل
موی بگشاده و بر روی زنان ناخونا
گه قنینه به سجود اوفتد از بهر دعا
گه ز غم برفکند یک دهن از دل خونا

و در ناخن واوی زیادت کرده از بهر قافیت و رودکی گفته است:

بودنی بود می بیار اکنون رطل پر کن مگوی بیش سخون

و در سخن واوی افزوده است و دیگری گفته است در اصطرلاب:

زبان ندارد و پیدا سخن نگوید هیچ
سخنوران جهان پاک پیش او ابلاه

و در ابله از ابلهی الفی درافزوده است و سنائی گفته است:

خاص دربند لذت و شهوات عام دربند هزل و تراهات

و اصل ترهات است بی‌الف...»

چنان که ملاحظه می‌شود مثال‌هائی که شمس قیس داده جز مسألهٔ الف اطلاق، اشباع مصوت کوتاه به بلند است:

e ← i: هرگز / هرگیز، قرمز / قرمیز

o ← u: ناخن / ناخون، سَخُن / سخون

a ← ā: ابله / ابلاه، ترهات / تراهات

و ادامه می‌دهد: «و از جمله زیادات قبیح تشدید مخفف است علی‌الخصوص که در کلمات تازی افتد چه دلالت‌کننده باشد بر آن‌که شاعر اصل آن کلمه ندانسته است، چنان‌که خاقانی گفته است:

زان عقل بدو گفت که ای عمّر عثمان هم عمّر خیامی هم عمّر خطاب

و سنائی گفته است:

پیش دین بود چون سپر عمّر بود مر شرع را پدر عمر

و در کلمات پارسی چنان که رودکی گفته است:

ملکا جشن مهرگان آمد جشن شاهان و خسروان آمد
خزّ بجّای ملحم و خرگاه بدل باغ و بوستان آمد
مورد بجّای سوسن آمد باز میّ بجّای ارغوان آمد
تو جوانمرد و دولت تو جوان میّ ببّخت تو جوان آمد

و همو گوید:

زرّ خواهی و ترنج اینک از این دو رخ من
می‌ّ خواهی و گل و نرگس از آن دو رخ جوی

و چون تشدید جز از ادغام حرفی نخیزد چنان که گفته‌اند، باید که هر حرف که مشدد گردانند در آن شایبهٔ ادغامی تصوّر توان کرد و آن در سه موضع باشد:

یکی در حرف راء که مکرر در لفظ می‌آید و بدان سبب گویی دو حرف است، پس تشدید بر حرف راء ناخوش نیاید، چنان که:

فلک در سایهٔ پرّ حواصل   زمین را پرّ طوطی کرد حاصل

و یکی در کلماتی که آخر آن حرفی غیرملفوظ باشد چون: دو و تو و نی و کی و سه و بسته و رسته و مانند آن که حرکات ماقبل این واو و یا و ها را به مابعد آن پیوندند تا تشدیدی متولد شود و آن بدل این حروف باشد چنان که:

دو مّاه شد ای دوست که تو هجر گزیدی

و یکی در عطف یا در اضافت چنان که:

من و توایم نگارا که عشق و خوبی را
زنعت لیلی و مجنون برون بریم همی

که چون واو عطف صریح در لفظ نمی‌آرند ماقبل آن را مضموم می‌گردانند و در مابعد آن می‌پیوندند، اگر درین موضع تشدیدی آرند هم شایبهٔ ادغامی باشد و در اضافت چنان که:

در ظلال جّاه تو آرایشی دارد بشر
در جمال عدل تو آسایشی دارد جهان»

در این قسمت اشکال این است که در غالب مثال‌هائی که زده است اساساً تشدیدی درکار نیست بلکه در توجیه یک مسألهٔ عروضی به خطا دست به دامن تشدید زده است. توضیح این که از ضرورات عروض یکی اشباع مصوت‌های کوتاه a و e و o در آخر کلمه است، لذا در «به جای» و «به بخت» عوض این که به را به بی اشباع کند به خطا «ج» و «ب» را مشدد کرده است. هم‌چنین در «دو ماه» باید «دو do» را به صورت duu اشباع کرد نه این که میم را مشدد خواند. در مثال بعدی «من و توایم» اساساً به حساب خود او هم نمی‌تواند تشدیدی باشد بلکه no را (که ما nuu می‌خوانیم) باید nov بخواند. در مثال بعدی هم «لِ Le» ظلال به صورت لی Lii اشباع می‌شود و «ج» جاه مشدد نیست.

امّا مشدد بودن کلماتی مثل خز و می و زر از مختصات سبک خراسانی است و نمونه‌های متعدد دارد.

شمس قیس در ادامه می‌نویسد: «و همچنین زیادات دیگر هست که هریک را استشهادی آوردن دشوار باشد چنانک... دیباه و برناه و دوتاه...»

چنان که گفتیم افزودن «ه» به کلمات مختوم به مصوت بلند در محل قافیه مرسوم بوده است.

و هم‌چنین می‌نویسد: «و امّا حذوف چون تخفیف حرکات مشدد، چنان که سنایی گفته است:

مصطفی را ز حال کرد آگاه　　　　یلمزون المطوّعین ناگاه

و طامطوّعین مشددست او به جهت شعر مخفف آورده است. و رَبِنجنی گفته است:

چون خواجه ابوالعباس آمد　　　　کارت همه نیک شد سراسر

... منصور منطقی گفته است:

بازگرم دل ز تو چنانک بدادم　　　　صبر کنم صبر و هرچه باداباد

و در صحیح لغت دری بازگیرم بی‌حرف یاء مستعمل نیست»

در ابوالعباس تخفیف مشدد و در بازگرم تبدیل مصوت بلند به کوتاه است که هردو از مختصات زبانی سبک قدیم خراسانی است.

شمس قیس در ادامه می‌نویسد: «و امّا تغییر الفاظ از منهج صواب... ابوشکور گفته است،

آب انگور و آب نیلوفل　　　　مرمرا از عبیر و مشک بدل

نیلوفر را به جهت قافیه بدل نیلوفل کرده است.»

ابدال نیلوفر به نیلوفل هم ربطی به قافیه ندارد و از مختصات سبک خراسانی بوده است.

این بود مقداری از مختصات آوائی زبان قدیم که مورد انتقاد شمس قیس قرار گرفته است.

مختصات لغوی

مختصات لغوی سبک خراسانی هم همان است که با تغییر بسامد غالباً در سبک عراقی دیده می‌شود.

۱. استعمال لغات پهلوی[۱۷]:

ابا (به معنی با) که در پهلوی abāg[۱۸] بوده است.

ابا برق و با[۱۹] جستن صاعقه ... ابا غلغل رعد در کوهسار

رودکی

ابر (به معنی بر) که در پهلوی abar بوده است:

مر این داستان کش بگفت از فیال

ابر سیصد و سی و سه بود سال

ابوشکور بلخی

ابی (به معنی بی) که در پهلوی abē بوده است:

ابی دانشان بار تو کی کشند ابی دانشان دشمن دانشند

ابوشکور بلخی

ابا و ابی و ابر فقط در شعر دیده شده است. این لغات در سبک عراقی معمول نبود و از این روی مورد انتقاد شمس قیس رازی قرار گرفته است: «و هم‌چنین الف ابر و ابا... همه زیادات بی‌معنی است. شعراء پاکیزه‌سخن بایدکی از استعمال آن احتراز کنند نه چنان که رودکی گفته است:

ابا برق و با جستن صاعقه ابا غلغل رعد در کوهسار

و عنصری گفته است:

ابر زیر و بم شعر اعشی قیس همی زد زننده به عنّاب‌ها»[۲۰]

اشتر که در پهلوی uštar بوده است:

اشتر به شعر عرب در حالت است و طرب

گر ذوق نیست ترا کژ طبع جانوری

سعدی

افسوس و فسوس (به معنی مسخره) که در پهلوی afsōs بوده است:

نرگسش عربده‌جوی و لبش افسوس‌کنان

نیمه‌شب دوش به بالین من آمد بنشست

حافظ

بهار می‌نویسد: «در شاهنامه نیز این لغت بیشتر به معنی اصل آمده و گاهی طوری واقع شده که می‌توان معنی دریغ و حسرت از آن بیرون آورد، ولی از قرن هشتم به بعد در زمان فساد شعر و نثر[۲۱]، این لغت مانند بسی لغات دیگر معنی اصلی را از دست داده و تنها در فرهنگ‌ها ذکری از معنی حقیقی باقی مانده است»[۲۲].

اندر به جای در که در پهلوی هم andar بوده است.

پیش از آن کاندر جهان باغ می و انگور بود
از شراب لایزالی جان ما مخمور بود

مولوی

بهار می‌نویسد: «در زمان سامانیان به هیچ‌وجه کلمهٔ «در» در نثر نیست و به اشعار منسوب به آن دوره هم اعتماد کامل نمی‌توان کرد. ولی در کتب نثر قدیمی که می‌توان بدان‌ها اعتماد کرد هرقدر جست‌وجو شد همه جا «اندر» استعمال شده است و لفظ «در» که مخفف اندر است در عهد غزنویان پیدا آمده»[۲۳].

ایدر (به یاء مجهول به معنی اینجا) که در پهلوی ēdar بوده است[۲۴].

کان تبنگوی اندرو دینار بود
آن ستد زایدر که[۲۵] ناهشیار بود

رودکی

ایدون (به یاء مجهول به معنی این چنین) که در پهلوی ēdōn بوده است.

ز دشمن گر ایدون که یابی شکر
گمان بر که زهرست هرگز مخور

ابوشکور بلخی

گر ایدونی و ایدون است حالت
شبت خوش باد و روزت نیک و میمون

ناصرخسرو

ایدون غالباً به معنی این چنین است امّا گاهی به معنی اکنون و این دم و حالا هم آمده است:

گویی همه زین پیش به خواب اندر بودند
زان خواب گران گشتند ایدون همه بیدار

فرخی

و فردوسی به هر دو معنای این‌چنین و اکنون آورده است:

چنین داد پاسخ که ایدون کنم
که کین از دل شاه بیرون کنم

نپنداری ای دیدهٔ روشنم
که ایدون سگ آوازکرد آن منم

وگاهی هم به معنی «اینجا» آمده است:

راه تو زی خیر و شرّ هردو گشاد است
خواهی ایدون گرای و خواهی اندون

ناصرخسرو

بهار می‌نویسد: «و متأخران لفظ ایدون را به معنی اکنون و اینجا آورده‌اند و این

تحول گویا قبل از مغول در عصر سلاجقه روی داده است. در صورتی که ایدون مطلقاً چه در پهلوی و چه در بلعمی به معنی «چنین» است و هرگز معنای اکنون [و اینجا] از آن مستفاد نمی‌شود»[۲۶].

چنان که ملاحظه شد این تحول معنائی مربوط به قبل از عصر سلاجقه است و فردوسی و فرخی هم ایدون را به معنی اکنون آورده‌اند. امّا اکنون به معنی اینجا را در آثار قدیم‌تر از ناصرخسرو ندیده‌ام. علاوه بر ایدون «همیدون» هم در آثار قدما به معنی هم‌چنین (شاهنامه) و همان دم (چهار مقاله) به کار رفته است.

«همیدون آن پادشاه را دیدم که متغیر گشت»

چهار مقاله

بهار دربارهٔ ایدون و ایدر می‌نویسد: «در نثر بلعمی و حدود العالم همه جا ایذون [و ایدر] آورده‌اند و چنین و اینجا به غایت نادر است. و هرچه نسخ قدیم‌تر به دست می‌آید کمتر لغات چنین و اینجا دیده می‌شود و در نسخه‌های تازه، به تصرّف نساخ لغات مذکور تغییر کرده است. و در پهلوی نیز هیچ وقت لفظ چنین و اینجا استعمال نمی‌شود. و نثر بلعمی از این حیث بی‌اندازه به نثر پهلوی شبیه است و من اطمینان دارم که در اصل نسخهٔ بلعمی لفظ چنین و اینجای به هیچ‌وجه موجود نبوده است و اگر احیاناً در نسخه‌هائی [از تاریخ بلعمی] که از قرن هفتم به بعد استنساخ شده است این دو لفظ دیده شود از تصرف کاتبان است و من نسخهٔ قدیمی [یی] دارم که مطلقاً لفظ چنین و اینجا در آن نیست و همه جا ایذون و ایذر به جای چنین و اینجای استعمال شده است. ولی در شعر شاهنامه به ضرورت گاهی ایذون [و ایذر] و گاهی چنین و اینجا دیده می‌شود و این دو لغت [چنین و اینجا] نیز از شعر داخل نثر شده است و شاید در لهجه‌های شهرستان‌ها نیز تفاوتی بوده است، چنان که در تاریخ سیستان چنین و اینجای مکرر دیده می‌شود... و گاهی آن را [یعنی ایدون] با «هم» ترکیب کرده و همیدون آورده‌اند و در شعر شاهنامه گاهی ایدون و گرایدون و همیدون نیز آید و من‌باب تأکید استعمال شده است»[۲۷].

بی از یا بی ز (به معنی بدون، بی) که در پهلوی bē az بوده است:

بی از آن کاید ازو هیچ خطا از کم و بیش
سیزده سال کشید او ستم دهر ذمیم

ابوحنیفهٔ اسکافی

«چون بی از جنگ و اضطراب کار یکرویه شد»

تاریخ بیهقی

در دل مؤمن بگنجیدم چو ضیف
بی ز چون و بی چگونه بی زکیف
مثنوی

بی جگر داد مرا شه دل چون خورشیدی
تا نمایم همه را بی زجگر خندیدن
مولوی

بی از آنچه هم به معنی بی آن چه آمده است:

«و جائی که قصد جان و طمع نفس از یک جانب معلوم شد، بی از آن چه از دیگر جانب آن را درگذشته سابقه‌یی توان شناخت»

کلیله و دمنه

پادشاهی به معنی سلطنت و نیز مملکت که در پهلوی هم همین‌طور است و pādixšāih هم به معنی پادشاهی و هم قلمرو پادشاه است.

«او را به زنی کرد و به پادشاهی خویش آورد»

تاریخ سیستان

خواسته به معنی ثروت که در پهلوی Xwāstag است:

دانش و خواسته است نرگس و گل
که به یک جای نشکفند به هم
شهید بلخی

خوب به معنی زیبا و خوبی به معنی زیبائی. در پهلوی هم خوب چهر hu-čihr به معنی زیباست.

چنان که خوبی، مهمان و دوست بود عزیز
بشد که بازنیامد، عزیز مهمان بود!
نبید روشن و دیدار خوب و روی لطیف
اگر گران بد، زی من همیشه ارزان بود
رودکی

دُدیگر (به معنی دوم) که در پهلوی هم dudīgar بوده است.[۲۸]

دشخوار که در پهلوی duš (x) wār بوده است:

آبگینه همه جا یابی، از آن قدرش نیست
لعل دشخوار به دست آید از آن است عزیز

گلستان

نزدیک به معنی نزد که در پهلوی nazdīk بوده است:

از این آب رنگین به نزدیک من از آن به که نفرین کند پیرزن

فردوسی

نیکو به معنی زیبا که در پهلوی nēkog بوده است:

بسا کنیزک نیکو که میل داشت بدو
به شب زیاری او نزد جمله پنهان بود

رودکی

۲. لغات نزدیک به پهلوی:

زمی (زمین) که در پهلوی zamīg بوده است و آهو (عیب) که در پهلوی āhog بوده است. و ایرا و ایراک به معنی زیراکه در پهلوی ēd rāy بوده است:

نیکو ثمر شو ایراک مردم بجز ثمر نیست

ناصرخسرو

نالم ایرا ناله‌ها خوش آیدش از دو عالم ناله و غم بایدش

مثنوی

شیراز معدن لب لعل است و کان حسن
من جوهری مفلسم ایرا مشوشم

حافظ

شمس قیس در «تغییر الفاظ از منهج صواب» می‌نویسد: «و مسعود سعد گفته است:

کمانم از پی آن تیروار قامت تو
وزو مرا همه درد و غم است قسمت و تیر
مرا نشانهٔ تیر فراق کرد و هَگرز
کسی شنید که باشد کمان نشانهٔ تیر

و در صحیح لغت دری هکرز نیست و مستعمل هرگزست»[۲۹]
این واژه در پهلوی hagriz است.

۳. استعمال نام‌های جهات اربعه به درستی:

خراسان به معنی مشرق که در پهلوی Xwarāsān بوده است. خاوران به معنی مغرب که در پهلوی Xwarwarān بوده است. باختر به معنی شمال که در پهلوی abāxtar بوده است. نیمروز به معنی جنوب که در پهلوی nēmrōz بوده است.

و البته گاهی هم غلط به کار رفته‌اند حتی در شاهنامه و گرشاسپنامه.

۴. استعمال برخی از کلمات عربی به جای فارسی معمول:

از قبیل حرب[30] به جای جنگ و لون (در اشاره به نوع و جنس) و ترکیبات آن: از لونی دیگر، آن لون، لون لون. فاضل‌تر به جای بهتر.

«از عبادت‌ها کدام فاضل‌تر است»

گلستان

و مخصوصاً در مورد قیود و صفات، واژهٔ عربی به کار می‌بردند: صعب (به جای سخت)، عظیم (به جای بزرگ).

مرا به جان تو سوگند و صعب سوگندی

که هرگز از تو نه گردم نه بشنوم پندی

شهید بلخی

حال آن که آوردن سخت به جای صعب به لحاظ عروضی بلامانع بود.

«در آن قرب دشمنی صعب روی نمود»

گلستان

قسم به جان تو گفتن طریق عزت نیست

به خاک پای تو و آن هم عظیم سوگندست

سعدی

۵. کمی لغات عربی:

که در اوایل کار حدود ۱۰ درصد است (شاهنامه) و بعد به ۲۰ درصد (کلیله و دمنه) می‌رسد و اندک اندک زیاد می‌شود. به عبارت دیگر در سبک خراسانی به جای بسیاری از لغات عربی مرسوم امروزی، معمولاً معادل فارسی آن‌ها به کار می‌رود:

نازش (تفاخر)، به سان، به‌کردار (مثل)، کیوان (زحل).

رأس، ذنب گشت و بشـد مـملکت
زرّ زده شـد زنـحوست نُحاس

محمدبن وصیف سگزی

سـپیدْسیمِ زده بـود در و مـرجان بـود
ستارهٔ سحری بود و قطره باران بـود

رودکی

زده به معنی ضرب شده آمده است.
درصد لغات عربی در سبک عراقی نسبت به سبک خراسانی بیشتر می‌شود.

۶. استعمال لغات فارسی قدیمی (غیرمهجور) به جای لغات فارسی که امروزه مرسوم است:
یزدان (خدا)، نهیب (بیم و ترس)، نبید (می و باده).

۷. استعمال لغات مهجور فارسی:
ژکور (بخل و پستی)، کاتوزه (سرگشتگی)، خشوک (فرزند نامشروع)، کبت (زنبور عسل)، آژفنداک (قوس‌قزح)
این مختصه مربوط به سبک خراسانی است و در سبک عراقی مطلقاً دیده نمی‌شود.

۸. استعمال مصادر عربی به صورت صحیح عربی:
یعنی بدون افزودن یاء مصدری فارسی: راحت (به جای راحتی)، سلامت (به جای سلامتی).
ترا سلامت باد ای گل بهار و بهشت   که سوی قبلهٔ رؤیت نماز خوانندی

شهید بلخی

هـمه سـلامت نـفس آرزو کـند مـردم
خلاف من که به جان می‌خرم بلایی را

سعدی

۹. ساختن مصدر با یا مصدری از کلمات عربی:
امامی (به جای امامت)، بخیلی (به جای بخل)، صوفئی (به جای تصوّف)، موافقی (موافقت)

بسا دون بخیلا که می بخورد　　کریمی به جهان درپراکنید

رودکی

دگر نه عزم سیاحت کند نه یاد وطن
کسی که بر سر کویت مجاوری آموخت

سعدی

۱۰. کثرت پسوند کاف:

که گاهی برای تصغیر و گاهی برای تحبیب است و مخصوصاً در دیوان منوچهری نمونه‌های فراوان دارد.

سیم دندانک و بس دانک و خندانک و شوخ
که جهان آنک بر ما لب او زندان کرد

ابوعبدالله ولوالجی

ترک از درم درآمد خندانک　　آن خوبروی چابک مهمانک

رابعه

۱۱. لغات در معانی خاص:

آب به معنی دریا و رودخانه:

قضا را من و پیری از فاریاب　　رسیدیم در خاک مغرب بر آب

بوستان

«تا برسید به کنار آبی که سنگ از صلابت او بر سنگ همی آمد و خروش به فرسنگ می‌رفت».

گلستان

اگر (گر) به معنی یا:

«گفت اگر مسلمان شود و اگرنه بکشیدش»

بلعمی

گر خمش گردی، وگرنه آن کنم　　که همین دم ترک خان و مان کنم

مثنوی

قلم به طالع میمون و بخت بد رفته است
اگر تو خشمگنی ای پسر وگر خشنود

سعدی

شمس قیس تحت عنوان «تغییر الفاظ از منهج صواب» می‌نویسد: «و هم‌چنین

"اگر" به معنی یا که حرف تردیدست استعمال کرده‌اند،، چنان که انوری گفته است:

تـنگ است بـر تـو سکـنی گـیتی زکـبریا
در جنب کبریای تو خود این چه مسکن است
ویـن طـرفه‌ترکـه هست بـر اعـدات نـیز تـنگ
پس چـاه یـوسف است اگـر چـاه بـیژن است

یعنی پس چاه یوسف است یا چاه بیژن و انوری سرخسی بوده است و حرف شک[۳۱] به معنی حرف تردید استعمال کردن لغت سرخسیان است»[۳۲]

امّا این قول شمس قیس خطای آشکار است و امثال بلعمی و فردوسی و مولانا و سعدی و کثیری ازگویندگان کهن که از نواحی مختلف کشور بوده‌اند اگر را به معنی یا آورده‌اند.

اندیشه به معنی باک و بیم و ترس و دغدغه و نگرانی:

چـون در پسـر مـوافقی و دلبـری بـود
اندیشه نیست گر پـدر از وی بـری بـود

گلستان

«من از این بدرقهٔ شما اندیشناکم»

گلستان

سعدی به معنی جدید «فکر کردن» هم آورده است: هرگز اندیشه نکردم که تو با من باشی!

باز (در پهلوی abāz) به معنی به سوی، تا وقت، به، و در این معانی به اسم بعد از خود اضافه می‌شد:

بِر هـر سـخن بـازِ گـویـا رسـد
چنان کاب دریا به دریا رسد

ابوشکور بلخی

«و او خسته بازِ خانه آمد»

بلعمی

بـا عشـق روان شـد از عـدم مـرکب مـا
روشـن ز چـراغ وصـل دائـم شب مـا
زان مـی کـه حـرام نـیست در مـذهب مـا
تـا بـازِ عـدم خشک نیـابی لب مـا

احمد غزالی

باک به معنی دغدغه و نگرانی:

«مرا باک او گرفته است و او را باک فرزندان خویش»

بلعمی

دشمن به قصد حافظ اگر دم زند چه باک
منّت خدای را که نیم شرمسار دوست

حافظ

بو به معنی آرزو:

که در این بیت حافظ به ایهام آمده است:

به بوی نافه‌یی کاخر صبا ز آن طره بگشاید
ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دل‌ها

به جای به معنی در حق:

نعمت عاجل و آجل به تو داد از ملکان
ز آن که ضایع نشود آن چه به جای تو کند

منوچهری

نکوئی با بدان کردن چنان است   که بد کردن به جای نیکمردان

گلستان

ده روزه مهر گردون افسانه است و افسون
نیکی به جای یاران فرصت‌شمار یارا

حافظ

به سوی (سوی) به معنی برای، به نظر، به طرفداری:

الف: برای

«هرگاه که فرزندان به سوی او خوردنی آوردندی»

بلعمی

ب: به چشم، به نظر

گیسوی من به سوی من ند و ریحان است
گر به سوی تو همی تافته مار آید

ناصرخسرو

ج: به حمایت، به طرفداری

شما سوی رستم به جنگ آمدید   خرامان به جنگ نهنگ آمدید

فردوسی

بیش به معنی دیگر:

«و بیش چنین سهو نیفتد»

بیهقی

«از این ماخولیا، چندان فروگفت که بیش طاقت گفتنش نماند»

گلستان

پرستار به معنی خدمتگزار:

«ای یار! زمانی توقف کن که پرستارانم، کوفته بریان می‌سازند. درویش سر برآورد و گفت:

کوفته بر سفرهٔ من گو مباش گرسنه را نان تهی کوفته است»

گلستان

و پرستنده و پرستارزاده هم در شاهنامه آمده است.

تیر به معنی پائیز (و زمستان):

چو تیر تا که بود راست، گشتن شب و روز

یکی به وقت بهار و دگر در اول تیر

عنصری

تا سپاه گل هزیمت شد ز خیل ماه تیر

از ترنج افروخت بستان چون سپهر از ماه تیر

قطران

این معنی در آثار سبک عراقی دیده نشد امّا در دورهٔ بازگشت مورد تقلید قرار گرفت.

خرسند در معنی قانع:

در این بازار اگر سودی است با درویش خرسند است

خدایا منعمم گردان به درویشی و خرسندی

حافظ

دانشمند به معنی فقیه:

مشکلی دارم ز دانشمند مجلس بازپرس

توبه‌فرمایان چرا خود توبه کمتر می‌کنند

حافظ

دریا به معنی رود:

آمودریا، سیردریا (جیحون و سیحون)

دیگر به معنی هرگز:

«پادشاهی با غلامی عجمی در کشتی نشست و غلام، دیگر دریا را ندیده بود»

گلستان

شوخ

الف: به معنی چرک:

شوخ شیخ آورد تا بازوی او جمع کرد آن جمله پیش روی او

منطق‌الطیر

ب: به معنی شجاع و جسور:

مرا در سپاهان یکی یار بود که جنگاور و شوخ و عیار بود

بوستان

ج: به معنی نمکین و ظریف (شوخی به معنی دلبری):

معلمت همه شوخی و دلبری آموخت

جفا و ناز و عتاب و ستمگری آموخت

سعدی

د: به معنی مردم‌آزار و بدخلق:

ابوعبدالله الولوالجی از شاعران عهد سامانی گوید: «سیم دندانک و بسدانک و خندانک و شوخ». این شعر در عهد سلطان محمود به عربی ترجمه شد و مترجم معادل شوخ را «عَرِم» آورده است که در عربی به معنی بدخلق و مردم‌آزار است و کسی است که از حد خود خارج می‌شود. و همین معنی است که در شوخ‌دیدگی و شوخ‌چشمی و شوخ‌روئی هم هست. شوخ‌روی در حدود العالم به معنی جنگی و وحشی هم آمده است. بهار می‌نویسد: «در قرن پنجم این لغت با وضع ترکیبی [شوخ‌دیده، شوخ‌روی، شوخ‌چشم] به همین مضامین استعمال می‌شود و همه جا معنی سوء خُلق و شر از آن برمی‌آید. لکن از قرن هفتم به بعد این لغت و اشتقاقات آن مانند شوخی کردن و مفرد آن شوخ در وصف معشوقکان بسیار آمده و از آن معنی مطلوب زیبائی و لطف خواسته‌اند نه معنای نامطلوب اصلی کما مرَّ. و شیخ سعدی به هر دو معنی آورده است».[۳۳]

کجا در نقش «که» موصولی:

الف: چیزی را که:

کهن کند به زمانی همان کجا نو بود
و نو کند به زمانی همان که خلقان بود

رودکی

ب: وقتی که:

وزان جا کجا نامهٔ پهلوان   بیامد بر پورنوشیروان[۳۴]

شاهنامه

کجا در این معنی در سبک عراقی معمول نبوده است. شمس قیس می‌نویسد: «و دیگری گفته است:

ایدون دانی که رستم از غم تو من   کاش چنان بودمی کجا تو بری ظن

یعنی کاش چنان بودمی که تو ظن می‌بری و لفظ کجا به معنی حرف صله مستعمل قدماست و هم‌چنین به معنی هر کجا، چنان که گفته‌اند:

کجا زر باشدم آنجا امیرم   کجا خوش باشدم آن‌جاست جایم

یعنی هر کجا»[۳۵]

مرد به معنی فرستاده و گماشته:

«ملک مردی از آن خویش با او بفرستاد»

بلعمی

نیز به معنی دیگر:

این چنین بیهده‌ها نیز مگو با من   که مرا از سخن بیهده عار آید

ناصرخسرو

دولتش بر کسی که چشم افکند   نیز در ابرویش نبینی چین

سنائی

۱۲. معانی حروف اضافه:

معانی از:

۱. از به معنی به:

در ترکیباتی چون از ناگهان به معنی به ناگهان، از ناگاه به معنی به ناگاه.

۲. از به معنی در:

زگیتی همه پند مادر نیوش   به بدتیز مشتاب و چندین مکوش

رستم و اسفندیار فردوسی

معانی با:

۱. با به معنی به:

«هیچ نبشته نیست که آن به یک‌بار خواندن نیرزد و پس از این عصر مردمان دیگر عصر با آن رجوع کند و بدانند»

بیهقی

با همه خلق نمودم خم ابرو که تو داری
ماه نو هر که ببیند به همه کس بنماید

سعدی

۲. با به معنی در:

خوی بد با طبیعتی که نشست نرود تا زمان مرگ از دست

سعدی

معانی به:

۱. «به» مقدار و شمار به معنی به اندازهٔ:

به نیم بیضه که سلطان ستم روا دارد
زنند خاصگیانش هزار مرغ به سیخ

سعدی

۲. به معنی به نزد، به سوی[۳۶]

«آن روستایی به شهر آمده بود و داس به آهنگر آورده و تیز کرده بود»

اسرارالتوحید

بروید ای حریفان بکشید یار ما را
به من آورید آخر صنم گریزپا را

مولانا

۳. به تعدیه که حکم «را» را برای مفعول دارد:

این «به» فقط با فعل «ترک گفتن» دیده شده است، عوض این که بگویند «چیزی را ترک گفتن» می‌گفتند «به ترک چیزی گفتن»:

«در جمله به ترک من بگفتند و به دشمنان من پیوستند»

کلیله و دمنه

یعنی مرا (من را) ترک گفتند.

ترک جنگ و رهزنی ای زن بگو ور نمی‌گوئی، به ترک من بگو

مثنوی

یعنی مرا (من را) ترک بگو.

خلاف دوستی باشد به ترک دوستان گفتن
نبایستی نمودن روی و دیگربار بنهفتن

سعدی

یعنی دوستان را ترک گفتن.

به ترک صحبت پیر مغان نخواهم گفت
چرا که مصلحت خود در آن نمی‌بینم

حافظ

۴. به که بر سر مفعول دوم افعال دومفعولی می‌آوردند:

چیزی را بر کسی عیب شمردن:

«آن را برایشان نگیرند و ازیشان به عیب نشمرند»

المعجم فی معاییر اشعار العجم

کسی را به چیزی شمردن:

گر فریدون بود به نعمت و ملک   بی‌هنر را به هیچکس مشمار

سعدی

کسی را به چیزی گرفتن:

صد چو من خسته در فراق تو میرد
و آن که ترا بیند و به دوست نگیرد

سعدی

در شعر زیر از مولانا گرفتن به معنی شروع کردن است: شروع به عملی در چیزی:

چشمی که غرقه بود به خون در شب فراق
آن چشم روی صبح به دیدن گرفت باز
آهوی چشم‌خونی آن شیر یوسفان
در خون عاشقان به چریدن گرفت باز
سودای عشق لولی دزد سیاهکار
بر زلف چون رسن به خزیدن گرفت باز

صـرّاف نـاز نـاقد نـقد ضـمیر عشـق
بـر کـف قـراضه‌هـا بـه گـزیدن گـرفت بـاز
مولوی

شروع به فعلی کردن بر چیزی یا در چیزی یا چیزی را به ترتیب عبارتند از:
شروع به دیدن کردن روی صبح را، شروع به چریدن کردن خون عاشقان را، شروع به خزیدن کردن زلف را، شروع به گزیدن کردن قراضه‌ها را.

۵. به که اسم را صفت می‌کند:
بخرد، بهوش.
در مثال زیر به مصدر را صفت کرده است:
«آل سلجوق همه شعردوست بودند، امّا هیچکس به شعر دوستی‌تر از طغانشاه بن الب‌ارسلان نبود»
چهارمقاله

۶. به سوگند:
«گفتا به عزت عظیم و صحبت قدیم که دم برنیارم»
گلستان

به سوگند امروزه گاهی به کار می‌رود: به خدا

۷. «به» به معنی در:
«هر روز به شهری و هر شب به مقامی و هر دم به تفرجگاهی از نعیم دنیا متمتّع.
منعم به کوه و دشت و بیابان غریب نیست
هرجا که رفت خیمه زد و خوابگاه ساخت»
گلستان

۸. «به» به معنی با (به وسیلهٔ):
«دوم عالمی که به منطق شیرین... هرجا که رود به خدمت او اقدام نمایند»
گلستان

معانی که:
۱. کسی که

خـدا را نـدانست و طـاعت نکرد　　　که بر بـخت و روزی قناعت نکرد

سعدی

شمس قیس ضمن برشمردن مصطلحات زبانی شاعران قدیم که نباید مورد تقلید قرار گیرد می‌نویسد:

«و هم‌چنین "که را" به معنی هرکه را گفته‌اند چنان که:

کـه را خرمـا نسـازد خـار سـازد　　　کـه را منبر نسازد دار سـازد[۳۷]

یعنی هرکه را»[۳۸]

۲. زیرا که (کهٔ تعلیلی)

گفتم آیا کـه در ایـن درد نـخواهـم مـردن؟　　　که محال است که حاصل کنم این درمان را

سعدی

۱۳. افزودن الف به آغاز کلمات:

که در قسمت آوائی هم بـه آن اشـاره کـردیم: افـریدون (فـریدون)، افـرشته (فرشته)، آشنا کردن (شنا کردن).

برخی از این الف‌ها در اصل کلمه (در زبان‌های باستانی) هـم وجـود داشـته است.

بنال ای بلبل دستان ازیرا نالهٔ مستان　　　میان صخره و خارا اثر دارد اثر دارد

مولوی

بشکستی از نری او سد سکندری او　　　زافرشته و پری او روبندهـا گشـودی

مولوی

هـیچ دانـی آشنـا کـردن بگـو　　　گفت نی‌ای خوش جواب خوب‌رو

مولوی

۱۴. املای کهن کلمات:

از قبیل نوشتن همزه به جای ی (در محل التقای دو مصوت) که در سطح آوائی به آن اشاره کردیم: کار هاء او. و نوشتن ص به جای س: قفص (قفس) یا ط به جای ت: طهمورث، طلخ (تلخ)

«شیخ گفت مثل ادب کردن احمق را چون آب است در زیر حنظل، هرچند آب بیش خورد طلخ‌تر گردد»

اسرارالتوحید

اجل قفص شکند مرغ را نیازارد — اجل کجا و پر مرغ جاودان زکجا

مولوی

۱۵. «بینی» از ادات تحسین و شگفتی (به معنی به‌به، آفرین، شگفتا):

بینی‌یی آن تارَک ابریشمین[۳۹] — بسته بر تاری ز ابریشم عُقَد

از فروسو گنج و از برسو بهشت — سوزنی سیمین میان هر دو حد

ابوشُعَیب هروی

بینی آن رود نوازیدن با چندین کبر

بینی آن سرو که چندین گل سوری بر اوست

فرخی

برحسب نظر بهار ساخت بینی از بین (بن مضارع) + الف است که الف را به اماله قلب به یا کرده‌اند و نیز می‌نویسد: «وینای پهلوی شمالی و بینی در اشعار دری به معنای خاصی بوده است که امروز ما آن را گم کرده‌ایم و منحصر به شعر قبل از مغول است و در نثر و شعرهای بعد از مغول دیده نمی‌شود»[۴۰].

امّا چنان که گفتیم بینی از ادات تحسین و شگفتی است و نیز در شعر دورهٔ بازگشت هم آمده است:

بینی آن مشک فرو هشته ز برگ سمنا

که گره در گره است و شکن اندر شکنا

فتح‌الله خان شیبانی

بینی آن زلف که پر حلقه و بند و شکن است

سایبان گل سیراب و حجاب سمن است

سروش

مختصات نحوی

۱. آوردن واو عطف در آغاز کلام:

کهن کند به زمانی همان کجا نو بود — و نو کند به زمانی همان که خلقان بود

رودکی

بیار آن می که پنداری روان یاقوت نابستی
و یا چون برکشیده تیغ پیش آفتابستی

رودکی

(آوردن واو عطف در آغاز، امروزه دوباره در شعر نو مرسوم شده است.)

۲. جمع:

الف: جمع بستن کلمات جمع عربی (بیشتر جمع مکسر) باادات جمع فارسی:
عجایب‌ها، معجزات‌ها، ملوکان، منازل‌ها.
به بستان فضایل‌ها مهنّا (بدیع بلخی)، گر نعم‌های او چو چرخ دوان (رودکی)،
منازل[۴۱]ها بکوب و راه بگسل (منوچهری)

مرد باش و برگداز از هفت گردون پای خویش
تا شوی رسته ازین الفاظهای قیل و قال

سنایی

ب: تمایل به استفاده از «ان» جمع در مقابل «ها»:
۱ - کلمات عربی را بیشتر با الف و نون فارسی جمع می‌بستند و جمع مکسر رایج نبود: متقدمان، طالب علمان.

همه قبیلهٔ من عالمان دین بودند مرا معلم عشق تو شاعری آموخت

سعدی

۲ - حتی اسم‌های معنی را هم با الف و نون جمع می‌بستند: اندوهان، سوگندان، غمان.

تا بشکنی سپاه غمان بر دل بر خویشتن ظفر ندهی باری

رودکی

«رضا مرد را از اندوهان برهاند و از چنگ غفلت برباید»

کشف المحجوب

خورد سوگندان که در ره هیچ جای نه باستادم نه بنشستم ز پای

منطق الطیر

۳ - جمع بستن غیر ذوی‌العقول با «ان»: گلان
و گاهی ملاحظه می‌شود که برعکس، کلماتی را که امروزه با الف و نون جمع بسته می‌شود با «ها» جمع بسته‌اند:

«راه آن کس‌هایی که منت نهادی برایشان نه آن کس‌هایی که خشم گرفته‌ای...»

ترجمهٔ تفسیر طبری

۳. انواع «ی»:

۱. یاء تردید و شک:

بیار آن می که پنداری روان یاقوت نابستی
و یا چون برکشیده تیغ پیش آفتابستی
قدح گوئی سحابستی و می قطره‌ی سحابستی
طرب گوئی که اندر دل دعای مستجابستی

رودکی

۲. یاء شرط که به آخر فعل شرط و جزای شرط می‌افزودند:

گربهٔ مسکین اگر پر داشتی — تخم گنجشک از زمین برداشتی

سعدی

«اگر در صحبت آن بدان تربیت یافتی طبیعت ایشان گرفتی»

گلستان

تبصره: یک گونهٔ دیگر صیغهٔ شرطی هم در متون قدیم دیده می‌شود که چندان مرسوم نبود. این وجه در دوّم شخص مفرد (کردتی که به صورت کردیی هم دیده شده است) و جمع (کردتانی) و اول شخص جمع (بودمانی، نیاوردمانی) دیده شده است:

«اگر ما دزد بودمانی آن درم‌ها... باز نیاوردمانی»

بلعمی

گر به لاهور بودتی دیدی — که چه کرد از دلیری و زهنر

فرخی

۳. یاء تمنی و ترجی:

چه ادات آرزو ذکر شود:

کاشکی اندر جهان شب نیستی — تا مرا هجران آن لب نیستی

دقیقی

کاشکی قیمت انفاس بدانندی خلق
تا دمی چند که ماندست غنیمت شمرند

سعدی

و چه ادات آرزو ذکر نشود:

چو سد یأجوج بایدی دل من
که باشدی غمزگانش را سپرا

شهید بلخی

اگر فعل مخاطب مفرد، خود مختوم به یاء بود، باز یاء دیگری افزوده می‌شد:

مرا کاچ هرگز نپروردییی
چو پرورده بودی نیازردییی

فردوسی

(کاچ تلفظ قدیم کاش است.)

۴. یاء استمراری:

فعل استمراری به سه شکل استعمال می‌شد:

همی (می) خوردی، همی (می) خورد، خوردی.

ترا سلامت باد ای گل بهار و بهشت
که سوی قبلهٔ رویت نماز خواندندی

شهید بلخی

۵. یاء شرح خواب:

به آخر فعل (بیشتر ماضی و گاهی مضارع) یاء مجهول می‌افزودند:

چنین دید گوینده یک شب به خواب
که یک جام می داشتی چون گلاب
دقیقی ز جائی فراز آمدی
بر آن جام می داستان‌ها زدی
به فردوسی آواز دادی که می
مخور جز به آئین کاووس کی

فردوسی

«خواب دید که روز آدینه استی و صد هزاران خلق سپیدجامه می‌گویندی که نماز آدینه بهاولد می‌کند».

معارف بهاولد

و گاهی فعل بدون «ی» است امّا ادات شک و تردید یا تشبیه آورده‌اند:

«یکی از ملوکان خراسان محمود سبکتکین را به خواب چنان دید که جملهٔ وجود او ریخته بود»

گلستان

در مثال زیر هم فعل با «ی» آمده است و هم بدون «ی» و ادات شک و تردید هم هست:

«گفت ترا خوابی دیده‌ام، خیر باد. گفتا چه دیدی؟ گفت: چنان دیدمی که ترا آواز خوش بود و مردمان از انفاس تو در راحت»

گلستان

عطار در اواخر قرن ششم گاهی این «ی» را آورده است و گاهی نیاورده:

دید از آن پس دختر ترسا به خواب

کاوفتادی در کنارش آفتاب

منطق‌الطیر

مصطفی را دید (در خواب) می‌آمد چو ماه

در بر افکنده دو گیسوی سیاه

منطق‌الطیر

همچنین حافظ در قرن هشتم گاهی این مختصه را رعایت کرده و گاهی نکرده است:

دیدم به خواب دوش که ماهی برآمدی

کز عکس روی او شب هجران سرآمدی

* * *

دیدم به خواب خوش که به دستم پیاله بود

تعبیر رفت و کار به دولت حواله بود

۶. «ی» بعد از فعلی که بعد از «که» می‌آید:[۴۲]

و در این صورت فعل چه ماضی باشد و چه مضارع حکم مضارع التزامی را دارد:

«هم فراغت نیافت که بخوردی»

تذکرة‌الاولیا

«آن را برداشت و جائی نیافت که بنهادی»

تذکرة‌الاولیا

۷. یاء ترادف صفات:

هنگامی که بیش از یک صفت می‌آوردند به آخر آن‌ها یائی می‌افزودند:

جهـان‌ستانی، شـاهی، مـظفری، مـلکی
که رام گشت بـه عـدلش زمانهٔ تـوسن

مسعود سعد

چه عـجب کـه در دل مـن گـل و یـاسمن بـخندد
کـه سـمن بـری لطـیفی چـو تـو در بـرم نیامد

مولوی

که در مثال اخیر می توان «سمن بری لطیفی» را صفت و موصوف به سبک قدیم هم دانست.

۸. یاء صفت و موصوف:

بر سر هر دو یاء نکره می‌آورند، مانند مثال فوق.

گـر بگـویی، کـم شـود آشـفتنم
انـدکی رشـدی بـود در رفـتنم

منطق‌الطیر

کـو یکـی مـرغی ضـعیفی بی‌گـناه
و انـــدرون او سلیمـــان بـا سپـاه

مولانا

و اگر قرار بود یا را فقط بر سر یکی درآورند بر سر موصوف می‌آورند نه صفت و می‌گفتند: مردی دانا نه مرد دانایی.

شنیدم کـه بـالای ایـن سـبز فـرش
خروسی سپید است در زیر عـرش

اقبالنامهٔ نظامی

بهار در انتقاد از این مصراع ادیب نیشابوری «حسرت زلف سیاهی در جوانی کرده پیرم» می‌نویسد: «باید گفته باشد: حسرت زلفی سیاه اندر جوانی کرده پیرم، زیرا زلف سیاهی... یعنی زلف مردی یا زنی سیاه![۴۳]»

و همین‌طور است در مورد مضاف و مضافٌ‌الیه:

قـطره‌یی آب از قـدم تـا فـرق درد
کـی تـوانـد کـرد بـا دریـا نـبرد

منطق‌الطیر

۹. یاء بیان نوع یا مبالغه:

یائی است که امروزه زاید می‌نماید و در کلیله فراوان است و غالباً از نوع، از

قبیل معنی می‌دهد. به نظر می‌رسد که این یاء وحدت را بر جزء اول فعل مرکب می‌آوردند.

«کلیله گفت که در اصطناع گاو و افراشتن منزلت وی شیر را عاری نمی‌شناسم. دمنه گفت: در تقریب او مبالغتی رفت...»

کلیله و دمنه

«از علم طب تبرّمی نمودم و همّت و نهت به طلب دین مصروف گردانید»

کلیله و دمنه

«مرین را تربیتی می‌کن»

گلستان

قاعدهٔ آوردن انواع یاء بعد از سبک عراقی فراموش شد. مثلاً میرفندرسکی از فضلای دورهٔ صفویه می‌پنداشته است که «ی» در شعر قدما برای زیبائی بوده است، این است که یائی بدون دلیل در شعر خود آورده است:

چرخ با این اختران نغز و خوش و زیباستی
صورتی در زیر دارد آن‌چه در بالاستی

و این خطا حتی در اشعار دورهٔ بازگشت هم نمونه دارد:

بهار نونگار آرای باغ و بوستانستی
کنون بر پای هر گلبن بساط دوستانستی

سروش اصفهانی

وحدت ذاتش تجلی کرد و شد کثرت عیان
باز پیدا زین کثیر آن وحدت یکتاستی

صفی‌علیشاه

۴. «ازین» بیان جنس:

قبل از صفات «ازین» می‌آوردند و بعد از صفات مختار بودند یاء نکره بیاورند یا نیاورند:

آورده:

ازین مه‌پاره‌یی عابدفریبی ملایک پیکری طاووس زیبی

بوستان

نیاورده:

یکی مشتی از این بی‌دست و بی‌پا
حدیث رستم دستان چه دانند

مولانا

فردوسی در بیت زیر یک جا «ی» را آورده و یک جا نیاورده است:

بپرسید مر زال را موبدی
از این تیزهش رایزن بخردی

۵. چون + صفت + ی:

«چون» یا «چو» در این ترکیب به معنی در حکم یا منزله است و بیان حالت می‌کند:

«لکن ترا به سبب این غربت چو غمناکی می‌بینم»

کلیله و دمنه

دلم از نیستی چو ترسانی است
تنم از عافیت هراسانی است
گر مرا چشمه‌یی است هر چشمی
لب خشکم چرا چو عطشانی است

مسعود سعد سلمان

۶. حرف اضافهٔ مضاعف:

یعنی آوردن دو حرف اضافه در پیش و پس متمم فعل، حرف اضافهٔ نخست معمولاً «به» بوده است:

به... درون:

به خیمه درون مرد شمشیرزن
برهنه نخسبد چو در خانه زن

بوستان

به... اندرون:

ای آشکار پیش دلت هرچه کردگار
دارد همی به پردهٔ غیب اندرون نهان

حافظ

به... اندر

چو بینم که درویش مسکین نخورد		به کام اندرم لقمه زهر است و درد
بوستان

به... در
به خردی درم زور سرپنجه بود		دل زیردستان ز من رنجه بود
بوستان

به... بر
امروز اگر مراد تو برناید		فردا رسی به دولت آبابر
ترکی‌کشی ایلاقی

گاهی حرف اضافه نخست (به) به آن و این می چسبد: بدان، بدین:
چون سخن در وی نیامد کارگر		تن زدند آخر بدان تیمار در
منطق‌الطیر

در بیت:
گاه می‌گنجید پیش تیغ در		گاه می‌برّید بی تیغی کمر
منطق‌الطیر

به نظر می‌رسد حرف اضافهٔ نخست «به پیش» بوده است که«بهٔ» آن حذف شده است.

امّا در ابیات زیر از منطق‌الطیر غرابتی است:
در میان عاشقان مرغان درند		کز قفص پیش از اجل بر می‌پرند

❊ ❊ ❊

چون درین ره می‌نگنجد موی در		نیست کس را گنج گنج و روی زر

زیرا اولاً حرف اضافهٔ نخست «در» است نه «به» و ثانیاً بین دو حرف اضافه به جز متمم اجزاء دیگری هم آمده است و فاصله طبیعی نیست. وجه طبیعی «در میان عاشقان در» و «در این ره در» است.

سروش اصفهانی هم در دورهٔ بازگشت به خطا در... اندر آورده است که در قدیم مرسوم نبود. گاهی هم به ندرت دو حرف اضافه را پشت سر هم قبل از متمم آورده‌اند:
یکی بوستان بد در اندر بهشت		به بالای او سرو، دهقان نکشت
شاهنامه

مرآن پادشاه را در اندر سرای		یکی بوستان بود بس دلگشای
شاهنامه

۷. ضمیر:

۱. آوردن ضمیر «ش» فاعلی در سوم شخص مفرد فعل ماضی:

پیاده شدش گیو و گردان به هم هر آن کس که بودند از بیش و کم

فردوسی

یعنی پیاده شدند.

گرفتش فش و یال اسب سیاه ز خون لعل شد خاک آوردگاه

فردوسی

یعنی اسفندیار گرفت.

در لهجهٔ امروز تهرانی هم این «شین» دیده می‌شود: گفتش یعنی گفت.

۲. اتصال ضمیر به حرف اضافه:

کم (که مرا)، کت (که ترا)، کش (که او را).

۳. تغییر شناسهٔ فعل دوم:

از قبیل مفرد آوردن (افراد) فعل معطوف به جمع غایب:

«چون نیمه شب ببود ذ بار برنهادند و برفت»

بلعمی

یعنی برفتند.

یا آوردن سوم شخص به جای اول شخص:

«العودُ احمد برخواندم و روی به اتمام آن آورد»

المعجم فی معاییر اشعار المعجم

یعنی آوردم.

این مختصه که تا نیمهٔ اول قرن هفتم معمول بود در کلیله و دمنه و المعجم نمونه‌های فراوان دارد. استاد خانلری در توضیح این مختصه می‌نویسد[۴۴] گاهی اجزاء صرفی آخر فعل را برای احتراز از تکرار به قرینه حذف می‌کنند:

«اگر دانستمی که پدر من از تو نومید بازگشته بود من خود بدین ملک نیامدی» (= نیامدی)

بلعمی

«عمروبن امیه ایشان را پرسید که شما کیستی» (= کیستید)

تاریخ طبری

«از علم طب تبرّمی نمودم و همّت و نهمت به طلب دین مصروف گردانید»

کلیله و دمنه

«هزج و رجز و رمل را... قسمی دیگر ساختند و در دایره‌یی نهاد»

المعجم

وگاهی حذف در فعل اول به قرینهٔ فعل بعدی صورت می‌گیرد:

اگر من نرفتی به مازندران — به گردن برآورده گرزگران
که کندی دل و مغز دیو سپید — کرا بود بر بازوی خود امید

فردوسی

یعنی اگر من نرفتمی.

«به نزدیک زن رفت و مفاوضت ایشان می‌توانستم شنود»

کلیله و دمنه

۴. آوردن ضمیر اول شخص مفرد به جای سوم شخص مفرد یا اول شخص جمع به جای سوم شخص جمع:

«چون دانست خجستانی که شهر نتوانم (= نتواند) گشاد»

تاریخ سیستان

«حسین دانست و مردمان شارستان که با وی طاقت نداریم» (= ندارند)

تاریخ سیستان

۵. ارجاع «او» و «وی» به جاندار و غیرجاندار هر دو:

فغان از این غراب بین و وای او — که در نوا فکندمان نوای او
زمین او چو دوزخ و زتف آن[۴۵] — چو موی زنگیان شده گیای او
فلک چو چاه لاجورد و دلواو — دو پیکر و مجرّه همچو نای او
قمر بسان چشم دردگین شود — سپیده‌دم شود چو توتیای او

منوچهری

۶. آوردن ضمیر منفصل به جای خود یا خویش (ضمیر مشترک):

۱. من به جای خود:

گفت ای ابلیس طبع پرغرور — در منی گم وز مراد من نفور

منطق‌الطیر

۲. تو به جای خود:
«حاتم طائی را گفتند از تو بزرگ همّت‌تر در جهان دیده‌ای؟»

گلستان

۳. او به جای خود:
دی پدر من به وهم دایره‌یی برکشید
دید در آن دایره نقطهٔ مرجان او

خاقانی

شکر خدای کن که موفق شدی به خیر
زانعام و فضل او نه معطل گذاشتت

گلستان

۳. ایشان به جای خود:
«و اهل روزگار از قلت معرفت ایشان به تشبیهات ازرقی مفتون و معجب شده‌اند».

حدائق السحر فی دقایق الشعر

و گاهی برعکس ضمیر مشترک به جای منفصل می‌آید:
شاهد آنجا که رود، حرمت و عزّت بیند
ور برانند به قهرش پدر و مادر خویش

گلستان

۷. بسآمد بالای ضمیر متّصل مفعولی:
از قبیل معلمت (معلم ترا)، نیستم (نیست مرا) که امروزه معمولاً اضافی یا فاعلی فهمیده می‌شوند: معلّم تو، من نیستم.
معلمت همه شوخی و دلبری آموخت
جفا و ناز و عتاب و ستمگری آموخت

سعدی

چنان به روی تو آشفته‌ام به بوی تو مست
که نیستم خبر از هرکه در دو عالم هست

سعدی

۸. جابه‌جائی ضمیر:
۱. ضمیر متصل به فعل مربوط به متمّم فعل است:
رفتن از چیزی:

مرا باشد از درد طفلان خبر　　　که در خردی از سر برفتم پدر

سعدی

یعنی پدر از سرم رفت.

به سر بردن چیزی را:

ضرورت است که عهد وفا به سر برمت　　　وگر جفا به سر آید هزار چندینم

سعدی

یعنی عهد وفایت را به سر برم.

خوش بودن چیزی:

بشد ـ که یاد خوشش باد ـ روزگار وصال　　　خود آن کرشمه کجا رفت و آن عتاب کجا

حافظ

یعنی یادش خوش باد.

التفات کردن به چیزی:

شاه اگر جرعهٔ رندان نه به حرمت نوشد　　　التفاتش به می صاف مروق نکنیم

حافظ

یعنی ما هم التفات به می صاف مروقش نمی‌کنیم.

۲. ضمیر متصل به اسم مربوط به فعل است:

چنان که در مثال زیر ضمیر را بر سر قید آورده است:

«عظیمش خوش آمد»

چهارمقاله

یعنی عظیم خوش‌آمدش.

۳. ضمیر متصل به اسم مربوط به اسم دیگری است:

به داغ عشق چنانم که گر اجل برسد　　　به شرعم از تو ستانند خونبها ای دوست

سعدی

یعنی خونبهای مرا به شرع از تو می‌ستانند.

۸. قید:

۱. استعمال قیودی از قبیل صعب، سخت، عظیم، نیک، بزرگ، قوی به جای بسیار و فراوان و خیلی که امروزه مرسوم است. بهار می‌نویسد: «و از قرن پنجم به بعد لفظ بغایت [که در بیهقی نیست] نیز مزید گردید»[46]

«چند بار دیدم که برنشست روزهای سخت صعب سرد... و برف نیک‌قوی»

بیهقی

۲. برخی به معنی مقداری:

«از نوادر و امثال... درین کتاب درج کردیم و برخی از عمر گرانمایه بروخرج»

گلستان

۳. گاه به جای گاهی و وقت به جای وقتی:

شکـوفه گـاه شکـفته است و گـاه خـوشیده
درخت وقت بـرهنه است و وقت پـوشیده

گلستان

۴. «نه» در نقش قید نفی:

یعنی «نه»یی که فعل را منفی می‌کند: نه چنین است به جای چنین نیست:

مرا بـه جـان تـو سـوگند و صـعب سـوگندی
کـه هـرگز از تـو نـه گـردم نـه بشنوم پـندی

شهید بلخی

میـــان دو تـــن آتش افـــروختن نه عقل است و خود در میان سوختن

سعدی

۹. عدد:

۱. تکرار:

در خواندن عدد، هزار را تکرار می‌کردند:

«سیصد هزار و سی هزار مرد گرد آمده بودند»

تفسیر طبری

«امّا عدد کلمت‌های قران هفتاد هزار و هفت هزار و هفتصد و یک کلمت است»

تفسیر طبری

ده و دو هـزار از دلیـران گـرد چو هومان و مربارمان را سپرد

رستم و سهراب

و گاهی سال را تکرار می‌کردند:

«تا سیصد سال و نه سال در آنجا خفته می‌بودند»

قصص قرآن سورآبادی

۲. مقدم آوردن معدود بر عدد:

سواران ترکان تنی هفت و هشت   بر آن دشت نخجیرگه برگذشت

فردوسی

«سالی دوبرین برآمد»

گلستان

روزکی چند باش تا بخورد   خاک، مغز سر خیال‌اندیش

گلستان

۱۰. انواع «را»:

۱. را به معنی در:

ششم ماه را روی برتافتند   سوی باده و بزم بشتافتند

فردوسی

«شب را در بوستان با یکی از دوستان اتفاق مبیت افتاد»

گلستان

۲. را به معنی از:

قضا را من و پیری از فاریاب   رسیدیم در خاک مغرب بر آب

بوستان

«پادشاهی را حکایت کنند که...»

گلستان

۳. را به معنی به:

چنان که به حسن گفتم معادل حسن را گفتم است.

شتابان کرد شیرین بارگی را   به تلخی داد جان یکبارگی را

خسرو و شیرین

بهار می‌نویسد: «این معنی در قرن ششم و هفتم، خاصه در گلستان شیخ زیادتر از قرن چهارم آمده است».

۴. را به معنی برای:

چنانکه خدای را به معنی برای خدا آمده است.

«اگر شما را انصاف بودی و ما را قناعت، رسم سؤال از جهان برخاستی»

گلستان

گاهی اوقات به جای «برای» که معنی اصلی «را» است می توان توجیهات دیگر هم کرد. مثلاً در بیت زیر به جای برای، بر هم می توان گفت:

جام و می چو صبح و شفق ده که عکس آن
گلگونه صبح را شفق‌آسا برافکند

خاقانی

برای صبح گلگونه‌یی مثل شفق برافکند یا بر (رخسار) صبح گلگونه‌یی چون شفق برافکند.

یا در بیت زیر به جای «برای» «در» می‌توان گفت:

منقل برآر چون دل عاشق که حجره را
رنگ سرشک عاشق شیدا برافکند

خاقانی

۵. «را» زاید بعد از مسندٌالیه:

«و این هزیمتیان را مقدار سی هزار مرد بازگردیدند»

بلعمی

همی خویشتن را بزرگ آیدت   وزین نامداران سترگ آیدت

رستم و اسفندیار

«اگر حسودان به غرض گویند شترست و گرفتار آیم که را غم تخلیص من دارد»

گلستان

«گفتند که برای مولانا بهاءالدین ولد چه فرمایی؟ فرمود که او پهلوان است، او را محتاج وصیت نیست»

مناقب‌العارفین افلاکی

۶. «را» زاید که بعد از «از برای» و «از بهر» می‌آید و حکم حرف اضافهٔ مضاعف را دارد:

«دنیا را بگیر از برای تن را و خدا را بگیر از برای دل را»

تذکرةالاولیا

«خدای را از بهر چه را می‌پرستی»

تذکرةالاولیا

۷. «را» علامت اضافه (فک اضافه):

جای مضاف و مضافٌ‌الیه را عوض می‌کردند و بعد از مضافٌ‌الیه «را» می‌آوردند:

چشم گریان مرا حال بگفتند به طبیب گفت یک بار ببوس آن دهن خندان را

سعدی

یعنی حال چشم گریان من.

یاد باد آن که سر کوی توام منزل بود

دیده را روشنی از خاک درت حاصل بود

حافظ

یعنی روشنی دیده.

۸. «را» علامت وجه مصدری:

«او را بر منظر باید نشست»

تاریخ بیهقی

وگاهی معادل آن ضمیر متصل می‌آوردند:

هرکه مزروع خود بخورد به خوید

وقت خرمنش خوشه باید چید

گلستان

۱۱. «یکی» علامت نکره:

۱. یکی به علاوه اسم:

چو آدمی به یکی مار شد برون ز بهشت

میان کژدم و ماران ترا امان ز کجا

مولانا

یکی روستائی سقط شد خرش علم کرد بر تاک بستان سرش

سعدی

۲. یکی به علاوه اسم به علاوهٔ «ی» نکره:

یکی دختری داشت خاقان چو ماه

کجا ماه دارد دو زلف سیاه

فردوسی

یکـــی گـــنجی پـدید آمـد در آن دکـان زرکـوبی
زهی صورت، زهی معنی، زهی خوبی، زهی خوبی!

مولانا

بهار می‌نویسد: «و این استعمال اخیر در شعر زیادتر است و در نثر کمتر»[۴۷]

۱۲. آن و این در نقش حرف تعریف:

گاهی هنگامی که اسمی را تکرار می‌کردند، قبل از اسم آن و این می‌آوردند که در حکم الف و لام حرف تعریف عربی و مفید عهد ذهنی است:

«... این را به من ده تا من او را بکشم. او را دادش. پس این وزیر صورتی از وی بکرد»

بلعمی

که این اول عبارت، اسم اشاره و این قبل از وزیر حرف تعریف است.

مـی‌آزاده پـدید آرد از بـد اصـل فـراوان هـنر است انـدر ایـن نـبید

رودکی

چـون شـد آن حـلاج بـر دار آن زمـان
جـز انـا الحـق مـی‌نرفتش بـر زبـان

منطق‌الطیر

چشمی کـه غـرقه بـود بـه خـون در شب فـراق
آن چشـم روی صـبح بـه دیـدن گـرفت بـاز

مولانا

یعنی همان چشم سابق‌الذکر.

۱۳. صفت تفضیلی:

۱. «به» را به معنی بهتر، بدون «است» با «که» می‌آوردند:

«به نام نیکو مردن به که به ننگ زندگانی کردن»

قابوسنامه

اگـرچـه پـیش خـردمند خـامشی ادب است
بـه وقت مـصلحت آن بـه کـه در سـخن‌کوشی

گلستان

۲. صفت تفضیلی را قبل از مـوصوف گـاهی بـا کسرهٔ اضافه و گـاهی بـدون آن می‌آوردند:

«سست‌ترِ همهٔ خانه‌ها، خانهٔ عنکبوت است»

تفسیر طبری

وزین پس چنین گفت کهترْ پسر که اکنون به گیتی توئی تا جور

شاهنامه

و گاهی صفت تفصیلی بدون کسرهٔ اضافه است و به آخر موصوف «ی» نکره آمده است:

«قدیمترْ شهری از شهرهای جهان بلخ است»

بلعمی

«به نرم‌تر بادی شاخ او بشکند»

مرزبان‌نامه

۳. صفت تفصیلی به معنی صفت عالی:

چنان که از برخی از مثال‌های فوق به خوبی معلوم می‌شود صفت تفصیلی به معنی صفت عالی به کار رفته است و اینک شواهدی دیگر:

«آخر آدمی بنگرد که خلق را در فلان شهر چه کالا می‌باید و چه کالا را خریدارند، آن خرد و آن فروشد، اگرچه دون‌تر متاع‌ها باشد»

فیه‌مافیه

هنر به چشم عدوات بزرگتر عیب است
گل است سعدی و در چشم دشمنان خار است

گلستان

۱۴. مطابقهٔ صفت و موصوف:

سواران ترکان تنی هفت و هشت بر آن دشت نخجیرگه برگذشت

رستم و سهراب

کنون من ز ترکان جنگ‌آوران فراز آورم لشکری بی‌کران

رستم و سهراب

و این مطابقه تحت تأثیر زبان پهلوی است و با مطابقه صفت و موصوف که به تقلید از زبان عربی بعدها معمول شد فرق می‌کند.

۱۵. جابه‌جائی صفت:

صفت مضاف برای مضافٌ‌الیه آمده است:

نـاگـهـان انـداخت او خشتی در آب
بانگ آب آمد به گوشش چون خطاب
چــون خطـاب یـار شـیرین لذیـذ
مست کرد آن بـانگ آبش چون نـبید
مثنوی

یعنی چون خطاب شیرین لذیذ یار.
بـا دل سـنگینت آیـا هـیچ درگیرد شبی
آه آتشنـاک و سـوز سـینهٔ شـبگیر مـا
حافظ

یعنی سوز شبگیر سینه ما.
شبیه این مختصّه ـ با تغییر در نگرش ـ امروزه در شعر نو مرسوم شده است:
بهار پنجره‌ام را
به وهم سبز درختان سپرده بود
فروغ فرخزاد

یعنی به وهم درختان سبز.

۱۶. مفعول:

۱. گاهی قبل از مفعول «مر» می‌آوردند و این مختصه در شعر ناصرخسرو به افراط دیده می‌شود. این «مر» در پهلوی نبوده است. بهار حدس می‌زند که شاید مر از ادات احترام و در حکم حضرت و مولی بوده باشد، چه گاهی آن را قبل از مفعول می‌آوردند و گاهی نمی‌آوردند.[۴۸]

گاهی در آثار قدما به ندرت دیده شده است که مر همراه با «را» نیست:[۴۹]
مـر ایـن هـردو بـا رستم نـامدار   شب و روز بـودند هـمراز و یـار
شاهنامه

سعدی هم یک‌بار بدون «را» آورده است:
«آورده‌اند که مر آن پادشه زاده که مملوح نظر او بود خبر کردند»
گلستان

به هر حال به نظر می‌رسد که در قرن هفت و هشت در حال از بین رفتن بوده است، زیرا حافظ هم که یکبار آن را به کار برده، خطا کرده است:

شادی مجلسیان در قدم و مقدم تست
جای غم باد مر آن دل که نخواهد شادت[۵۰]

جالب است که قاآنی در دورهٔ بازگشت این خطا را مختصه‌یی پنداشته و مورد تقلید قرار داده است:

مر آن بسان مسیحا شکسته قفل سپهر
مر این بسان سلیمان کلید فتح سباست

مر آن نموده سبک سنگ خصم را چون کاه
مر این به گوهر تیغش خواص کاهرباست

۲. بعد از مفعول معمولاً «را» نمی‌آوردند و به اصطلاح در آوردن «را» صرفه‌جوئی می‌کردند. این مختصه در زبان محاورهٔ امروزی فارسی مانده است:

فضل و هنر ضایع است تا ننمایند   عود بر آتش نهند و مشک بسایند

گلستان

«بر سپاه دشمن زد و تنی چند مردان کاری بینداخت»

گلستان

۱۷. فاصله افتادن بین «می» و فعل:

۱ـ فعل ماضی:

کاروانی همی از ری به سوی دسکره شد
آب پیش آمد و مردم همه بر قنطره شد

لبیبی

۲ـ فعل مضارع:

کنون خورد باید می خوشگوار   که می بوی مشک آید از جویبار

فردوسی

۱۸. مقدم داشتن «می» بر نون نفی:

می نگویم که طاعتم بپذیر   قلم عفو بر گناهم کش

گلستان

عجب که دود دل خلق جمع می‌نشود
که ابر گردد و سیلاب دیده بارانش

گلستان

۱۹. فعل جمع و مفرد:

قانون مطّردی وجود نداشته است و برای فاعل جمع، هم فعل مفرد می‌آوردند و هم جمع، همین‌طور برای فاعل جمع هم فعل جمع می‌آوردند و هم مفرد:

۱ـ فاعل جمع:

بر آن بود کاموس و خاقان چین | که آتش برآرند از ایران زمین
به گنج و به انبوه بودند شاد | زمانی زیزدان نکردند یاد

شاهنامه

سواران ترکان تنی هفت و هشت | بر آن دشت نخجیرگه برگذشت
پی رخش دیدند در مرغزار | بگشتند گرد لب جویبار

شاهنامه

«آدم و حوّا بمرد و نوح و ابراهیم خلیل بمرد»

تذکرةالاولیا

موسی و عیسی کجا بد کافتاب | کشت موجودات را می‌داد آب
آدم و حوا کجا بود آن زمان | که خدا بنهاد این زه در کمان

مثنوی

جگر و جان عزیزان چو رخ زهره فروزان
همه چون ماه گدازان که تمنای تو دارد

مولوی

۲. فاعل مفرد:

«عبدالله بن معویه ذوالجناحین به سواد سیستان اندر همی گشتند»

تاریخ سیستان

که شبیه است به آوردن فعل جمع برای فاعل مفرد به رسم ادب در فارسی امروز.

که هرکس که اندر سخن داد داد | ز من جز به نیکی نگیرند یاد

شاهنامه

۳. «مردم» مفرد شمرده می‌شد و برای آن فعل مفرد می‌آوردند:

«و مردم بسیار جمع شد»

تاریخ سیستان

کاروانی همی از ری به سوی دسکره شد
آب پیش آمد و مردم همه بر قنطره شد

لبیبی

مردم از زیرکان دژم نشود　　مهر کز عقل بود کم نشود

سنائی

۲۰. فعل مضارع:

۱. استعمال صیغه‌های مضارع مصادری چون بودن، شایستن که از اواخر قرن پنجم از میان رفت: بوم، بوی، بوند. شایم.

ثنای حران، نیکو بسر توانم برد　　هر آنگهی که تو تشبیب شعر من بویا

آغاجی بخارایی

۲. فعل مضارع بدون «می» و «ب»:[۵۱]

بس کن که بیخودم من ور تو هنرفزایی
تاریخ بوعلی گو تنبیه بوالعلا کن

مولانا

زنده کنند و باز پر و بال نو دهند　　هرچند برکنید شما پرّ و بال گل

مولانا

می‌توان گفت که مضارع هنوز به التزامی و اخباری تقسیم نشده است و اگر احیاناً بر سر مضارع «می» یا «ب» دیده شود دلیل بر اخباری یا التزامی بودن آن‌ها نیست و باید با توجه به سیاق عبارت، معنی شود:

«قاف تا قاف جهان نامه‌ها نبشتند و رسولان فرستادند تا از اعیان و ولاة بیعت می‌ستانند» (= بستانند)

تاریخ بیهقی

«و اگر کسی را گویند که صد سال در عذاب دایم روزگار باید گذاشت چنان که روزی ده بار اعضای ترا از هم جدا می‌کنند [= بکنند] و به قرار اصل و ترکیب معهود باز می‌رود [= برود] تا نجات ابد یابی باید که آن رنج اختیار کند»

کلیله و دمنه

شاید یک دلیل این که بین «می» و فعل فاصله می‌افتاد همین بود که «می» نقش چندانی نداشت و وجه از خود فعل فهمیده می‌شد.

گاهی بعد از می بر سر مضارع «ب» هم می‌افزودند:

گـرمسیر ضـمیر جـای وی است　　مـی بـمیرد دریـن جهـان از بـرد

مولوی

۳. اشتقاق از بن مضارع نه ماضی:

فعل ماضی و مصدر و اسم مفعول را از روی بن مضارع می‌ساختند نه از بن ماضی که امروزه مرسوم است:

آهنجیدن (نه آهختن)، آزیدن (نه آختن)، گدازیدن (نه گداختن)، نگریدن (نه نگریستن)، آوریدن (نه آوردن)، و هم‌چنین ماضی و اسم مفعول‌هائی چون آزید / آزیده، گدازید /گدازیده، نگرید / نگریده، آورید / آوریده مرسوم بود:

بنگر به ستاره که بتازد سپس دیو　　چون زرّ گدازیده که بر قیر چکانیش

ناصرخسرو

عـاشقان سـازیده‌انـد از چشـم بـد　　خـانه‌ها زیـر زمـین چـون شـهرری

مولوی

افسـوس بـر آن دیـده کـه روی تـو نـدیده است
یـا دیـده و بـعد از تـو بـه رویـی نگـریده است

سعدی

بدین‌ترتیب آریدن معمول بود که فعل امر آن «آر» است و مضارع آن به صورت آرم، آری، آرد... صرف می‌شد، امّا در صیغ ماضی از آوریدن و آوردن استفاده می‌کردند:

می‌آرد شرف مرد می پدید　　و آزاده نـژاد از درم خـرید

رودکی

و در همین قصیده می‌گوید:

بسـا حـصن بـلندا کـه می‌گشاد　　بسـا کـرّهٔ نـو زیـن کـه بشکـنید
بسـا دون بـخیلا کـه مـی بـخورد　　کـریمی بـه جهـان در پـراکـنید

که بشکنیدن و پراکنیدن هر دو از بن مضارع ساخته شده‌اند.

کجـا نـام او بـود گـرد آفـرید　　زمـانه ز مـادر چنـین نـاورید

رستم و سهراب

۲۱. فعل امر:

۱. فعل امر بدون «ب»:

ناف تو بر غم زدند، غم خور خاقانیا
آن که جهان را شناخت غمکده شد جان او

خاقانی

بس کن که بیخودم من ور تو هنرفزایی تاریخ بوعلی گو، تنبیه بوالعلاکن

مولانا

۲. فعل امر با «می»:

«مرین را تربیتی می‌کن»

گلستان

۳. فعل امر با پیشوند:

از قبیل فروگوی، درآی. در حقیقت فعل امر از مصدر پیشوندی ساخته شده است:

در خانهٔ آب و گل بی‌تست خراب این دل
یا خانه درآ جانا یا خانه بپردازم

مولوی

و البته گاهی مانند امروز بر سر فعل امر «ب» هم می‌آوردند و بدین‌ترتیب فعل امر چهار صورت داشت.

۴. فعل امر «بخفت» به معنی بخواب از مصدر خفتیدن.

همدمی با عاشق بی‌خواب گفت
کاخر ای بی‌خواب یک دم شب بخفت

منطق‌الطیر

شتربچه با مادر خویش گفت پس از رفتن آخر زمانی بخفت

بوستان

بدین حساب خفتیدن از بن مضارع (خفت) ساخته شده است و بن ماضی آن خفتید است.

گر بخفتد[52] عاشقی جز در کفن عاشقش گویم، ولی بر خویشتن!

منطق‌الطیر

۲۲. فعل ماضی:

۱. آوردن «ب» بر سر فعل ماضی: برفت، بگفت:

استاد خانلری می‌نویسد: «اگر متمم فعل با حرف اضافهٔ "به" پیش از فعل قرار

گیرد فعل از جزء پیشین "ب" عاری است[۵۳]:

«به شهر سرخس رسیدم»

مقامات حمیدی

«به درگاه خدای تعالی رفت»

اسکندرنامه

۲. استعمال ماضی بعید بودن (بوده بود) و ماضی بعید مؤکد آن (ببوده بود) که در بلعمی و تاریخ سیستان فراوان است.

۳. آوردن ماضی به جای مضارع محقق‌الوقوع که امروزه در زبان محاوره مرسوم است:

و آخر مجلس که دهر میکدهٔ غم گشاد
دور زما درگرفت ساقی دوران او

خاقانی

یعنی بگشاید (اشاره به روز قیامت) و در می‌گیرد.

۴. ماضی نقلی:

یکی از گونه‌های ماضی نقلی آوردن اسم مفعول به حذف «ه» + «است» به حذف همزه است: شدستم، شدستی، شدست. و این «است» همان «استات» پهلوی است. چون این‌گونه ماضی نقلی در زبان مردم نیشابور معمول بود بهار آن را «افعال نیشابوری» خوانده است[۵۴].

«و افزونی دادستیم‌شان بر بسیاری از آنچه بیافریدستیم»

تفسیر طبری

پدر گر شناسد که تو زین نشان — شدستی سرافراز گردنکشان

رستم و سهراب

آن شنیدستی که در عهد عمر — بود چنگی مطربی با کرّوفر

مثنوی

۵. ماضی استمراری:

به سه شکل همی (می) گریستمی، همی (می) گریستم، گریستمی معمول بود:

بر در کعبه سائلی دیدم — که همی گفت و می‌گرستی خوش

گلستان

۲۳. مصدر:

۱. مصادر مرکب به جای مصادر قیاسی:

از اسامی از قبیل جنگ، حرب، ترس، فهم، خواب، بلع، رقص، چرخ، مصادر قیاسی (جنگیدن، ترسیدن، فهمیدن...) معمول نیست بلکه غالباً حرب کردن، فهم کردن، بلع کردن.... گفته می‌شود.

تمام فهم نکردم که ارغوان و گل است　　در آستینش یا دست و ساعد گلفام

سعدی

۲. مصادر فارسی که از مصادر عربی ساخته شده است:

برّ کردن به معنی نواختن (که در بلعمی و تاریخ سیستان و کشف المحجوب فراوان است)، خطر کردن به معنی دل به دریا زدن، حرب کردن به معنی جنگیدن.

مهتری گر به کام شیر دراست　　شو خطر کن ز کام شیر بجوی

حنظله بادغیسی

۳. فراوانی افعال پیشوندی:

از پیشوندهای فعل (ب، بر، در، اندر، باز، وا، فرا، فراز، فرو، فرود) به فراوانی استفاده می‌شد:

شمشیر در نهاده سرهای سروران را　　وان گاهشان ز معنی بس سرفراز کرده

مولوی

معمولاً افعال پیشوندی معنای خاصی داشتند که امروزه فراموش شده است مانند برنشستن که به معنی بر اسب نشستن بوده است:

«چندبار دیدم که برنشست»

تاریخ بیهقی

یا درگرفتن که به معنی تأثیر کردن بوده است:

«دانست که به نثر با او درنگیرد»

چهارمقاله

۴. وجه مصدری:

مانند زبان‌های اروپائی و عربی، فعل دوم (فعل تابع) به صورت مصدر می‌آمد. این امر مخصوصاً در مواردی که فعل نخست از مصادر خواستن و توانستن و شایستن است رایج بود. استعمال وجه مصدری و مصدر مرخم تا قرن هشتم معمول بود:

«کتاب گلستان توانم تصنیف کردن که باد خزان را بر ورق او دست تطاول نباشد»

گلستان

توان به حلق فرو بردن استخوان درشت
ولی شکم بدرد چون بگیرد اندر ناف

گلستان

معلّمت همه شوخی و دلبری آموخت
جفا و ناز و عتاب و ستمگری آموخت

تو بت چرا به معلم روی که بتگر چین
به چین زلف تو آید به بتگری آموخت

سعدی

یعنی به بتگری آموختن.

خواهم شدن به بستان چون غنچه با دلی تنگ
و آنجا به نیکنامی پیراهنی دریدن

حافظ

۲۴. فعل مجهول:

۱. فعل مجهول چندان مرسوم نبود و بیشتر با سوم شخص جمع به صیغه معلوم می‌گفتند:

اگر برهنه نباشی که شخص بنمایی
گمان برند که پیراهنت گل آکندست

ز ضعف طاقت آهم نماند و ترسم خلق
گمان برند که سعدی ز دوست خرسندست

سعدی

که گمان برند در بیت اول مجهول و در بیت دوم معلوم است.

۲. مجهول کردن با آمدن (نه شدن به سیاق امروز) و این ساخت مخصوصاً در تاریخ بیهقی فراوان است:

«گسیل کرده آمده بود»

تاریخ بیهقی

۲۵. فعل دعائی:

از افعال دعائی امروزه فقط باد (مخفف بواد) باقی مانده است امّا در قدیم صیغ مختلف صرفی آن رایج بوده است:

به دشنه جگرگاه پور دلیر دریدم که رستم مماناد دیر

رستم و سهراب

رایات ترا خلل مبینام آیات ترا بدل مبینام
بینام لباس کار و بارت معلم به طراز چارپارت

تحفةالعرافین

۲۶. لازم و متعدّی:

۱. متعدی کردن به دو شیوه مرسوم بود:

الف. با «آنیدن»:

ایستانیدن و ایستادانیدن و بیستانیدن (با بای تأکید) به معنی برپای داشتن.

ب. با افزودن الف به ریشهٔ فعل:

برگاشتن متعدی برگشتن، گذاشتن متعدی گذشتن، نشاستن[55] (و نشاختن) متعدی نشستن.

عنان برگرایید و برگاشت اسب بیامد به کردار آذرگشسب

رستم و سهراب

۲. متعدی بودن برخی از افعال که امروزه لازم است و برعکس:

ماندن به مفهوم متعدی به معنی باقی گذاشتن:

«امیر آواز داد که خداوند امیرالمؤمنین را چون ماندی»

تاریخ بیهقی

یعنی چون به جای گذاشتی.

سعدی هم ماندن و هم گذاشتن به کار برده است. در داستان مشت‌زن گوید: «مصلحت آن بینم که مرو را خفته بمانیم و برانیم» و سپس در ادامهٔ مطلب می‌گوید: «رخت برداشتند و جوان را خفته بگذاشتند» و این نشان می‌دهد که ماندن در قرن هفتم در حال از بین رفتن بوده است. این مختصه در دورهٔ بازگشت مانند بسیاری دیگر از مختصات سبک خراسانی دوباره زنده شد:

طوطی‌یی بودم و امروز بنالم چون بوم
که نماندند یکی خانهٔ آباد مرا

فتح‌الله خان شیبانی

سوختن به صورت متعدی:

«آتش چنان نسوزد فتیله را که عداوت سوزد قبیله را»

اسرارالتوحید

«پسر تیروکمان را بسوخت»

گلستان

زادن به صورت لازم:

پشت دوتای فلک، راست شد از خرّمی

تا چو تو فرزند زاد مادر ایام را

گلستان

گنجیدن هم لازم و هم متعدی:

تو در عالم نمی‌گنجی ز خوبی   من مسکین کجا گنجی در آغوش

سعدی

روئیدن در معنای متعدی (رویاندن):

باران که در لطافت طبعش خلاف نیست

در باغ لاله روید و در شوره‌بوم، خس

گلستان

بستن به صورت لازم:

به حاجتی که روی، تازه‌روی و خندان‌رو

فرو نبندد کار گشاده پیشانی

گلستان

۲۷. افعال در معنی اصلی یا کهن یا خاص:

آزادی کردن به معنی تشکر که در پهلوی (āzādih kardan) هم به همین معنی است:

«پس رسولان بر نوشروان آمدند و پیش وی آزادی کردند»

بلعمی

ارزانی کردن به معنی فرومایگی و پستی:

از سنائی حال و کار نیکوان بررس به جد

مرد میدان باش تن در می‌ده ارزانی مکن

سنائی

انداختن به معنی طرح مطلب کردن، بیان عقیده، بحث کردن که به قول بهار

«وارانداز» هم از همین ریشه است. در پهلوی handāxtan به معنی نقشه کشیدن و قضاوت و در نظر گرفتن و حساب کردن است.

از اندیشه من دل بپرداختم   سخن هرچه دانستم انداختم

فردوسی

«پس از هر نوعی انداختند»

مجمل‌التواریخ

ایستادن

الف: شروع به کاری کردن، اقدام کردن و در این معنی فعل آغازی است:

«صیّاد در پی ایشان ایستاد»

کلیله و دمنه

ب: به معنی شدن چنان که در پهلوی هم ēstādan به همین معنی است:

«هوای بلخ گرم ایستاد

تاریخ بیهقی

«چون زاغ ملاطفت باخه در باب موش بشنود تازه ایستاد»

کلیله و دمنه

ج: فعل معین ماضی نقلی و بعید (معادل شدن) چنان که در پهلوی هم این کاربرد را دارد:

«روز سخت گرم ایستاده بود صواب جز فرود آمدن نبود»

تاریخ بیهقی

«بسیار رانده بود و روزگار گرم ایستاده»

تاریخ بیهقی

کشت و باغ و رز سیه ایستاده بود   در زمین نم نیست نی بالا نه پست

مثنوی

برسیدن به معنی تمام شدن:

«فصاحتم برسید»

تذکرةالاولیا

و رسیدن به همین معنی:

چون می از ساغر به ناف او رسید   دعوی او رفت و لاف او رسید

منطق‌الطیر

بودن به معنی گذشتن وقت، سپری شدن:

«در کمین بنشست، ساعتی ببود» (یعنی ساعتی گذشت)

کلیله و دمنه

خواستن به معنی مقاربه (نزدیک بودن):

«دعوت‌ها آشکارا خواستند کرد»

مجمل‌التواریخ

دانستن به معنی شناختن:

خدا را ندانست و طاعت نکرد — که بر بخت و روزی قناعت نکرد

سعدی

زدن به معنی موفق شدن و کاری از پیش بردن، عرض اندام کردن:

گرچه شاطر بود خروس به جنگ — چه زند پیش باز روئین چنگ

گلستان

«دشمن چه زند چو مهربان باشد دوست»

گلستان

ساختن به معنی پرونده‌سازی و دسیسه:

«بر بنده بساختند»

بیهقی

و به معنی کودتا و قیام و خروج و نهایةً کشتن که امروزه می‌گوئیم کارش را ساختند یعنی تمام کردند:

از آن پس بسازید سهراب را — ببندید یک شب بر و خواب را

رستم و سهراب

سختن به معنی شمردن و سنجیدن و اندازه گرفتن که در پهلوی saxtan هم به همین معنی است:

همی خرید و همی سخت بی‌شمار درم

به شهر هر که یکی ترک نار پستان بود

رودکی

شدن را در معنی رفتن (چنان که در پهلوی هم چنین است: šudan) و مردن به کار می‌بردند:

مهتری گر به کام شیر دراست — شو خطر کن ز کام شیر بجوی

حنظله بادغیسی

«همه پس یکدیگر بخواهیم شد»

بیهقی

سعدی هم شدن و هم رفتن آورده است:

شد غلامی که آب جو آرد　　جوی آب آمد و غلام ببرد
دام هر بار ماهی آوردی　　ماهی این بار رفت و دام ببرد

گلستان

و در معنی صیرورت که امروزه به کار می‌بریم، بیشتر از ببودن (فعل تام) استفاده می‌کردند، چنان‌که در بلعمی و تاریخ سیستان دیده می‌شود و در پهلوی نیز būdan به معنی شدن است

«و چون نیم روز ببوذ» (یعنی بشد)

بلعمی

«پیغامبر چون روز دیگر ببوذ» (یعنی روز دیگر شد)

بلعمی

غلط بودن به معنی در اشتباه بودن:

غلطم گرچه خیالت به خیالات نماند
همه خوبی و ملاحت زعطاهای تو دارد

مولانا

حافظ غلط کردن را به معنی اشتباه کردن آورده است:

چه آسان می‌نمود اول غم دریا به بوی سود
غلط کردم که این طوفان به صد گوهر نمی‌ارزد

حافظ

کردن به معنی ساختن، چنان‌که در پهلوی هم معنای اول Kardan ساختن است (معانی دیگر: عمل کردن، اجرا کردن):

شمشیر نیک از آهن بد چون کند کسی
ناکس به تربیت نشود ای حکیم کس

گلستان

یکی از نقش‌های «کردن» معین بودن آن است و فعل مرکب می‌سازد: زن کردن (زن گرفتن)، سخن کردن (سخن گفتن)، فراز کردن (بستن)، معلوم کردن (فهمیدن)، نماز کردن (نماز خواندن)... که همهٔ این‌ها در آثار سعدی آمده است:

پارسایان روی در مخلوق　　پشت بر قبله می‌کنند نماز

گلستان

گویند مکن سعدی، چندین سخن از عشقش　　می‌گویم و بعد از من گویند به دوران‌ها

سعدی

«مردیت بیازمای و آن‌گه زن کن»

گلستان

کشتن به معنی خاموش کردن چراغ و شمع و آتش و مرده یعنی خاموش شده:
«آب اگرچه در آوندی دیر بماند تا بوی و طعم بگرداند چون بر آتش ریخته شود از کشتن آن عاجز نیاید»

کلیله و دمنه

کاین سیل متفق بکشد روزی این درخت　　وین باد مختلف بکشد روزی این چراغ

سعدی

ز روی دوست دل دشمنان چه دریابد　　چراغ مرده کجا شمع آفتاب کجا

حافظ

کشیدن به معنی میل کردن، آهنگ جائی کردن:
به سوی حصار دز اندر کشید　　بیابان و بیره سپه گسترید

فردوسی

گفت من مستسقیم آبم کشد　　گرچه می‌دانم که هم آبم کُشد

مثنوی

دل ضعیفم از آن می‌کشد به طرف چمن　　که جان ز مرگ به بیماری صبا ببرد

حافظ

گرفتن در معنی شروع کردن (فعل آغازی) که امروزه در اصطلاحاتی نظیر «باران گرفت» مانده است:
و آخر مجلس که دهر میکدهٔ غم گشاد　　دور ز ما درگرفت ساقی دوران او

خاقانی

«و از جانب مازندران ترنج رسیدن گرفت»

چهار مقاله

«برگ درختان خوردن گرفت»

گلستان

همچنین گرفتن به معنی سرایت کردن آتش که امروزه هم به کار می‌رود مرسوم بود:

آتش روی تو زین گونه که در خلق گرفت
عجب از سوختگی نیست که خامی عجب است

سعدی

گشتن و گردیدن به معنی تغییر و صیرورت

«مرا از دیدن او حال بگشت»

بلعمی

(gardīdan در پهلوی به معنی چرخش و گردش است)

ماندن به معنی شبیه بودن:

بزرگ‌زادهٔ نادان به شهروا ماند   که در دیار غریبش به هیچ نستانند

گلستان

نگاه داشتن به معنی مراقب و مواظب بودن، چنان که در پهلوی هم nigāh با داشتن و کردن به همین معنی است:

«نگاه دار تا چشم کسی بر آن نیوفتد»

اسرارالتوحید

در دوره بازگشت یغما جندقی «نگاه کردن» را به همین معنی آورده است:

نگاه کن که نریزد دهی چو باده به دستم
فدای چشم تو ساقی بهوش باش که مستم

نمازی کردن به معنی طاهر و پاک کردن:

«دست و استره‌نمازی کن»

اسرارالتوحید

ما جامه نمازی به سر خم کردیم   از خاک خرابات تیمم کردیم
شاید که در این میکده‌ها دریابیم   آن عمر که در مدرسه‌ها گم کردیم

احمد غزالی

نمودن در معنی نشان دادن، چنان که در پهلوی هم nimūdan به معنی نشان

دادن و راهنمائی کردن است.

در تاریخ بلعمی از قول بهرام به پرویز آمده است:

«ای حرامزاده بنمایم ترا!»

یعنی به تو نشان خواهم داد! و در این معنی متعدی است. به صورت لازم (خود را نشان دادن، جلوه کردن) هم آمده است:

در نظر بازی ما بی‌خبران حیرانند　　من چنینم که نمودم دگر ایشان دانند

حافظ

بعد از پیدایش نثر فنی که در آن از تکرار پرهیز داشتند و سجع مورد توجه بود، معنی این فعل هم مانند افعال دیگر دچار تحول شد و به معنی کردن و ساختن و فعل معین مورد استفاده قرار گرفت و روز به روز به دامنهٔ این توسع افزوده شد. پس برخلاف آن چه شایع است نمودن در متون قدیم به معنی کردن هم به کار رفته است، منتها هرچه به گذشته برویم اشمامی از نشان دادن هم در آن هست:

مسکین پدرم ز جور ایام　　افکند مرا چو زال را سام

او[56] سیمرغی نمود در حال　　در زیر پرم گرفت چون زال

تحفة‌العراقین

آن‌چه مادر بر سر تابوت اسکندر نکرد

من به زاری بر سر تابوت او بنمودمی

خاقانی

در این مثال‌ها نمودن در هر دو وجه نشان دادن و کردن قابل معنی است.

بهار می‌نویسد: «استعمال صحیح افعال و ترک مجازات و کنایات تا قرن پنجم بیش دوام نکرده است و از آن پس روی به تغییر می‌نهد، چنان که در تاریخ سیستان تا صفحهٔ ۳۸۳ که در نیمهٔ قرن پنجم تألیف شده است فعل نمودن جز به معنی حقیقی نیست»[57].

یارستن (در پهلوی ayāridan) به معنی جرأت کردن:

به روز چون که نیارست شد به دیدن او

نهیب خواجهٔ او بود و بیم زندان بود

رودکی

۲۸. افعال غریب و مهجور:

گشفتن (پریشان شدن)، آهنجیدن (برآوردن)، الفغدن (جمع کردن)، بیوسیدن (انتظار داشتن)، فام توختن یا وام توختن (گزاردن وام).

۲۹. فعل منفی:

۱. منفی کردن با «نا» به جای «نه»:

از قبیل ناگفتن، ناخوردن

«اعادت ذکر آن ناکردن اولی»

گلستان

درشتی کند با غریبان کسی / که نابوده باشد به غربت بسی

گلستان

۲. آوردن باء تأکید بر سر فعل منفی:

«ما به سختی بنمردیم و تو بر بختی بمردی»

گلستان

۳۰. جمله‌بندی:

۱. مقدم داشتن فعل بر متمم فعل و مفعول:

«یکی را از بندگان خاص کیسهٔ درم داد تا صرف کند بر زاهدان»

گلستان

۲. مقدم کردن فعل بر قیود:

«گوگرد پارسی خواهم بردن به چین»

گلستان

«چند بار دیدم که برنشست روزهای سخت صعب سرد»

تاریخ بیهقی

۳۱. ایجاز یا کوتاهی جملات:

در شعر و نثر سبک خراسانی جملات کوتاه و روشن هستند و نوشته مبتنی بر ایجاز است. این مختصه در سبک عراقی مخصوصاً در نثر فنی برعکس است.

۳۲. تکرار:

که به صورت تکرار جزئی از جمله و معمولاً فعل است:

«و امّا این سوره را فاتحة الکتاب گویند و ام‌الکتاب گویند و سبع‌المثانی گویند»

تفسیر طبری

تکرار از محسنات بدیعی زبان پهلوی بوده است.

پانوشت‌ها

۱ - G.Lazard, La Langue de Plus Anciens monuments de la prose persane.

۲ - دکتر جلال متینی در مقالهٔ خود در نامهٔ مینوی در این باره بحث مفصّلی دارد.

۳ - رجوع شود به مقالهٔ حبیب یغمائی در آینده، سال دهم، ص ۳۰۱

۴ - ساختار و تأویل متن، بابک احمدی، نشر مرکز، ۱۳۷۰، ج ۱، ص ۴۵

۵ - در زبان مولانا بیش از معاصرانش مختصات زبانی سبک خراسانی دیده می‌شود و حتّی بسیاری از مختصات کهن نادر که اصلاً در زمان او مرسوم نبوده است دارد. شاید به این دلیل که در قونیه فارسی مانند ایالات ایران زبان زندهٔ پویایی نبود و مولانا با فارسی خاندان خود (بلخ خراسان) که بالطبع کهن‌تر از فارسی دورانش بود می‌نوشت.

۶ - سبک خراسانی در شعر فارسی، دکتر محجوب، ص ۱۸۶

۷ - المعجم فی معاییر اشعار العجم، ص ۲۰۸ و ۲۰۹

۸ - در نسخ موجود: «چو از». «چرا ز» تصحیح قیاسی است.

۹ - حذف «ت» در عروض فقط از آخر هجای cv̄cc (مثل پوست) جایز است.

۱۰ - سَخُن (در پهلوی saxwan) را اشباع کرده است.

چو بشنید ازو نامور این سَخُن / یکی پاسخ نغز افکند بن

فردوسی

۱۱ - برای مثال‌های شعری رجوع شود به: سبک خراسانی در شعر فارسی، ص ۱۹۸

۱۲ - تاریخ زبان، ج ۲، ص ۱۰۸

۱۳ - در پهلوی gursag و gušnag است و ظاهراً گرسنه از جمع آن دو ساخته شده است.

۱۴ - در پهلوی brād و brādar است. «د» بعد از مصوت ذال تلفظ می‌شود امّا معلوم نیست که «ر» چگونه ذال شده است؟ شاید تحت تأثیر ذال دوم؟

۱۵ - امّا در پهلوی طبق ضبط مکنزی Kešidan است.

۱۶ - المعجم فی معاییر اشعار العجم، ص ۲۹۷

۱۷ - در قرون نخستین (و حتی تا قرن ۵ و ۶) هنوز پهلوی در زبان مردم کم و بیش رایج بود. برخی از شاعران صریحاً به پهلوی‌دانی خود اشاره کرده‌اند:

و گر پهلوانی ندانی زبان / ورز رود را ماوراءالنهر دان

رودکی

زبان پهلوی هرکو شناسد / خراسان آن بود کز وی خور آسد

خور آسان را بود معنی خور آیان / کجا از وی خور آید سوی ایران

فخرالدین اسعد گرگانی

۱۸ - و این گ ها یاک های پهلوی بعد از مصوت، در فارسی ساقط می‌شود، چنان که niyāg پهلوی در فارسی نیا و nēkog نیکو و bādag باده شده است.

۱۹ - وجود ابا و با هر دو در این شعر، نشان می‌دهد که حتی در زمان رودکی هم ابا در حال از بین رفتن بوده است.

۲۰ ـ «این بیت منسوب به منوچهری است و مصنّف در اینجا به عنصری نسبت داده و در دیوان منوچهری چنین ضبط است:

به زیر و بم شعر اعشی قیس   زننده همی زد به مضراب‌ها»

حاشیهٔ المعجم، ص ۳۰۱

در دیوان چاپ دکتر دبیر سیاقی چنین است:

ابر زیر و بم شعر اعشی قیس   همی زد زننده به مضراب‌ها

۲۱ ـ به لحاظ سبک‌شناسی، مراد تحول زبان در قرن هشتم است.

۲۲ ـ سبک‌شناسی، ج ۱، ص ۴۲۲

۲۳ ـ همانجا، ص ۳۳۸

۲۴ ـ در انگلیسی قدیم hither که در انگلیسی جدید here شده است. شکسپیر می‌گوید:

Come hither! Come hither! My enemy!

۲۵ ـ کسی که

۲۶ ـ سبک‌شناسی، ج ۱، ص ۴۲۰

۲۷ ـ همان

۲۸ ـ سه دیگر (سدیگر) شاید به قیاس دُ دیگر ساخته شده باشد، در پهلوی sidīg است.

۲۹ ـ المعجم، ص ۳۰۸

۳۰ ـ بهار دربارهٔ استعمال حرب به جای جنگ می‌نویسد که در تاریخ بلعمی مطلقاً چنین است. خود او در آخرین قصیدهٔ خود «جغد جنگ» که مشتمل بر مختصات زبانی سبک خراسانی است گوید:

در آن زمان که نای حرب دردمد   زمانه بی‌نوا شود ز نای او

۳۱ ـ «ظ: حرف شرط (یعنی اگر حرف شرط به معنی تردید) توضیح دکتر محمد معین»

۳۲ ـ المعجم ـ ص ۳۰۸

۳۳ ـ سبک‌شناسی ـ ج ۱ ـ ص ۴۲۶

۳۴ ـ یعنی «وقتی که نامهٔ بهرام چوبینه به نزدیک هرمزد رسید»

بهار ـ سبک‌شناسی ـ ج ۱ ـ ص ۴۱۱

۳۵ ـ المعجم ـ ص ۳۰۸

۳۶ ـ به قول بهار «باء تقریب»

۳۷ ـ از ویس و رامین

۳۸ ـ المعجم، ص ۳۰۸

۳۹ ـ تارک ظاهراً تار + ک و مراد از تار ابریشیمن گویا کمر است.

۴۰ ـ سبک‌شناسی ـ ج ۱ ـ ص ۱۱۲

۴۱ ـ دکتر مهدی حمیدی شاعر معاصر می‌گوید:

غرض ز پای به سر بردن منازل‌هاست   مرا به منزل آخر مگر دمی چند است

۴۲ ـ به قول بهار «یاء مطیعی»

۴۳ ـ سبک‌شناسی، ج ۱، ص ۴۱۷

۴۴ ـ تاریخ زبان، ج ۳، ص ۲۲۱

۴۵ ـ ظ : او
۴۶ ـ سبک‌شناسی، ج ۱، ص ۴۲۹
۴۷ ـ همانجا، ص ۴۱۶
۴۸ ـ همانجا، ص ۴۰۱
۴۹ ـ برای بحث و شواهد رجوع شود به سبک خراسانی در شعر فارسی، ص ۲۶۶.
۵۰ ـ مطابق نسخهٔ قزوینی، در نسخه انجوی «هر» است.
۵۱ ـ چنان که بعداً از احوال فعل ماضی و امر هم معلوم خواهد شد به طور کلی می‌توان گفت که رفتار قدما با این سه فعل برعکس رفتار امروزیان بود.
۵۲ ـ مطابق نسخهٔ مصحح دکتر گوهرین. در نسخه بدل «بخسبد» است.
۵۳ ـ تاریخ زبان، ج ۳، ص ۳۵
۵۴ ـ سبک‌شناسی، ج ۲، ص ۲۴۶
۵۵ ـ که از آن واژهٔ «نشا» به معنی نشاندن جوانه برنج در مزرعه یا جوانه صیفی‌جات در جالیز مرسوم است.
۵۶ ـ عموی شاعر
۵۷ ـ سبک‌شناسی، ج ۱، ص ۳۲۲

تمرینات

۱. مختصات زبان کهن را در ابیات زیر مشخص کنید:

۱ - زنده کنند باز و پر و بال نو دهند هرچند برکنید شما پرّ و بال گل
مولوی

۲ - یا بزرگی و عزّ و نعمت و جاه یا چو مردانت مرگ رویاروی
حنظله بادغیسی

۳ - مرغی‌است خدنگ،ای عجب، دیدی مرغی که شکار او همه جانا
داده پر خویش کرکسش هدیه تا بچه‌ش را برد به مهمانا
فیروز مشرقی

۴ - بسا دون بخیلا که می بخورد کریمی بشه جهان در پراکنید
رودکی

۵ - جانب دیگر گرفت آن شخص زخم بی‌محابا بی‌مواسا بی ز رحم
مولوی

۶ - جهانا همانا فسوسی و بازی که بر کس نپایی و با کس نسازی
ابوطیب مصعبی

۷ - تا توانی جز او به یار مگیر خلق را هیچ در شمار مگیر
حدیقه سنائی

۸ - غیرت تو گر نبودی اشک‌ها باریدمی همچنین‌به خون‌چکان‌دل‌درنهان بگریسته
مولوی

۹ - بزرگی هنرمند آفاق بود غلامش نکوهیده اخلاق بود
ازین خفرگی موی کالیده‌یی بدی، سرکه در روی مالیده‌یی
بوستان

۱۰ - رو سر بنه به بالین تنها مرا رها کن ترک من خراب شبگرد مبتلا کن
از من گریز تا تو هم در بلا نیفتی بگزین ره سلامت، ترک ره بلا کن
مولوی

۱۱ - بمیر ای دوست پیش از مرگ اگر می زندگی خواهی
که ادریس از چنین مردن بهشتی گشت پیش از ما
سنایی

۱۲ - ای خواجه یکی سر تو از این بام فروکن
کاندر رخ خوب تو ز اقبال نشانه‌ست
مولوی

۱۳ - هر جا یکی گوئی بود چوگان وحدت وی برد
گوئی که میدان نسپرد در زخم چوگان بشکنم
مولوی

۱۴ - تمام‌فهم‌نکردم‌که ارغوان وگل است
در آستینش یا دست و ساعد گل فام
سعدی

۱۵ - چو پرخاش بینی تحمل بیار
که سهلی ببندد در کارزار
سعدی

۱۶ - گفت هرگاهی که خواهی می‌رسد
بی زچاه و بی زحبل من مسد
مثنوی

۱۷ - چنین شمایل موزون و قد و خدکه توراست
به ترک عشق تو گفتن نه طبع موزون است
سعدی

۱۸ - کز کرشم عمزهٔ غمازه‌یی
بر دلم بنهاد داغی تازه‌یی
من حلالش کردم ار خونم بریخت
من همی گفتم حلال او می‌گریخت
مثنوی

۱۹ - شنیدم که جمشید فرخ سرشت
به سرچشمه‌یی بر به سنگی نوشت
بوستان

۲۰ - شهنشاه و رستم بجنبد زجای
شما با تهمتن ندارید پای
رستم و سهراب

۲۱ - امروز بکُش چو می‌توان کشت
کاتش چو بلند شد جهان سوخت
گلستان

۲۲ - ایام برو خواند که ای جان‌گرامی
بی از تو مبادام حیات از کم و بسیار
سید حسن غزنوی

۲۳ - شمع را باید از این خانه بدر بردن و کشتن
تا به همسایه نگوید که تو در خانهٔ مائی
سعدی

۲۴ - یک قدح می نوش کن بر یاد من
گر همی خواهی که بدْهی داد من
مولوی

۲۵ - یا به یاد این فتاده‌ی خاک بیز
چونک خوردی جرعه‌یی بر خاک ریز
مثنوی

۲۶ - زاهد مرغان منم بارای پاک
دایم هم جامه و هم جای پاک
منطق‌الطیر

۲۷ - بس نامور به زیرزمین دفن کرده‌اند
کز هستیش به روی زمین بر، نشان نماند
سعدی

۲۸ - به توران چو هومان و چون بارمان
دلیر و سپهبد نبد بی‌گمان
رستم و سهراب

۲۹ ـ کرده‌ام هر لحظه غسلی بر صواب　　پس سجاده باز افکنده بر آب
منطق‌الطیر

۳۰ ـ چون‌مرا از ترس‌یک‌سرموی نیست　　جز چنین گلگونه اینجا روی نیست
منطق‌الطیر

۲. مختصات زبان کهن را در جملات زیر مشخص کنید:

۱ ـ اردشیر به خواب دید چنان که فرشته از آسمان فرود آید و او را گوید...
بلعمی

۲ ـ عدد حروف‌های قرآن سیصد هزار و بیست و چهار هزار و سیصد و نود حرف است.
تفسیر طبری

۳ ـ پسر تیروکمان را بسوخت.
گلستان

۴ ـ و منارهٔ بلند بر دامن کوه الوند پست نماید.
گلستان

۵ ـ اگر در سیاقت سخن دلیری کنم شوخی کرده باشم.
گلستان

۶ ـ اگر نیم نانی بخوردی و بخفتی، بسیار ازین فاضل‌تر بودی
گلستان

۷ ـ حکما گفته‌اند از تلّون طبع پادشاهان برحذر باید بودن که وقتی به سلامی برنجند و دیگر وقت به دشنامی خلعت دهند.
گلستان

۸ ـ پس دیگر شب موبد موبدان به خواب دید که گروهی اشتران بختی بودندی بسیار، و گروهی اشتران عرب بیامدندی و با این اشتران بسختی جنگ کردندی.
تفسیر طبری

۹ ـ چن گوییم لفظ هوا، دلیل بود بر سه معنی: یکی هوای روز، دُدیگر هوای فصول سال چن تابستان و زمستان و بهارگاه و تیرماه و سدیگر هوای شهرها.
هدایة‌المتعلمین فی‌الطب

۱۰ ـ از یاقوت بهترین سرخ است و او بهترین جواهرهاست.
الابنیه عن حقایق الادویه

۱۱ ـ منت خدای را عزوجل که طاعتش موجب قربت است و به شکر اندرش مزید نعمت.
گلستان

۱۲ ـ نرگس رسیدن گرفت.
چهار مقاله

۱۳ ـ اگر ما ایشان را بشکستمانی لابد خلقی کشته شدندی.
سیاستنامه

فصل نهم

فرهنگ سبک‌شناسی

در این فرهنگ برخی از اصطلاحاتی را که در کتب سبک‌شناسی مستعمل است (و در کتاب حاضر هم به نحوی به اکثر آن‌ها اشاره شده است) به اختصار توضیح داده‌ام. اصل این لغات مأخوذ از علوم مختلف از قبیل نقد ادبی (ن)، بلاغت (ب)، روانشناسی (ر)، زبانشناسی (ز) است و برخی نیز خاص خود سبک‌شناسی (س) است. در زبان‌های اروپائی فرهنگ مستقلی در سبک‌شناسی وجود ندارد. اصطلاحات مندرج در این جزوه از مطاوی کتاب‌های معتبر سبک‌شناسی جمع‌آوری شده است.

همحروفی، همصامتی — Alliteration (ب)

تکرار صامتی در آغاز کلمات شعر.

ابهام — Ambiguity (ب)

اشکال در درک صریح معنی جمله یا اثر که معلول عوامل متعددی است. ابهام در آثار ادبی از صفات مثبت است.

زبان‌پریشی — Aphasia (ر)

اختلاف در قوه گفتار (و درک). گفتار زبان‌پریش را می‌توان به گفتار ادبی تشبیه کرد که مشتمل بر مجاز و استعاره است.

Archaism (ن)

کهن‌گرائی

آرکائیسم در مقابل نئولوژیسم (← Neologism) استعمال واژه‌ها و اصطلاحات کهن است و این متن را از نظر سبکی چهره‌دار می‌کند. مثلاً نثر برخی از ادبا پر از واژه‌ها و ترکیبات کهن است که امروزه چندان مرسوم نیستند. تعیین آرکائیسم با توجه به زمینهٔ اثر (← Context) صورت می‌گیرد.

Assonance (ب)

همصدائی

ترادف مصوت‌ها در کلام.

Axis of combination (ز)

محور ترکیب

← Syntagmatic relations

Axis of selection (ز)

محور انتخاب

← Paradigmatic axis

Choice (س)

انتخاب، گزینش

یکی از طبقه‌بندی‌های تعاریف سبک است. نویسنده‌یی از میان چندین واژه یا عبارت یا جملهٔ هم‌معنی، وجه خاصی را برمی‌گزیند و نویسنده دیگر وجه دیگری را و هر گزینش خاص مبین سبکی است. انتخاب‌های سبکی متراجع و متکرّر (recurrent) است.

گزینش، تحقق Parole (←) است از امکانات بی‌پایان Langue (←).

Click (س)

جرقه

به نظر اسپیتزر در بازخوانی‌های مکرر اثر ممکن است مختصّهٔ سبکی در ذهن سبک‌شناس جرقه زند.

Code (ز)

زبان متن

مجموعه‌یی از نشانه‌ها که ارزش ارتباطی خاص و مشخّصی دارند. اصطلاح «کُد» مأخوذ از نظریهٔ اطلاع یا خبررسانی Information theory است. در این علم سخن از پیامی (← Message) است که به وسیلهٔ کُد بین فرستنده (Encoder) و

گیرنده (Decoder) در جریان است. کُد (زبانی که در متن به کار رفته است) مرکب از نشانه (Sign)های مختلف است. مراد از نشانه هر علامت معنی‌دار از قبیل نقطه‌گذاری، رسم‌الخط، واژه‌ها (فونیم، مورفیم) و جملات است.

به قول یاکوبسون (Jackobson) زبان کد (گفتار فردی) در شعر، مهمتر از پیام (زبان بالقوه) است.

لغات همنشین، هم‌آی، هم‌هاله Collocation (ز)

لغات کم و بیش هم معنائی که یکدیگر را تداعی می‌کنند یا می‌توانند در یک متن در کنار هم یا به جای هم به کار روند. پس «کولوکیشن» امکان با هم آمدن واژه‌هاست (شبیه به لغات مترادف در آئین نگارش یا مراعات النظیر در بدیع). مثلاً محدودهٔ لغات هم هاله (Collocation range) برای ده، آبادی و ولایت و روستا و بخش و شهر... است. یا لغات هم‌هاله با پول، شاهی و ریال و تومان... است. محدودهٔ هم‌هالگی برای برخی از واژه‌ها اندک و برای برخی از واژه‌ها گسترده است. هم‌چنین لغتی در یک معنی با برخی از واژه‌ها و در معنی دیگر با برخی دیگر از واژه‌ها هم هاله است.

واژه‌های همنشین را در فرهنگ‌های تداعی (thesaurus) می‌توان جُست.

زبان عادی Common Core (س)

مختصات زبانی که در همهٔ گونه‌های زبان معمول است. مثلاً مع‌الاسف (به جای متأسفانه) جزء Common core نیست زیرا فقط در نزد قلیلی (مثلاً طلاب) معمول است.

زبان بالقوه، توانش Competence (ز)

فردینان دوسوسور (de saussur) برای زبان دو جنبه قائل بود:

۱ ـ Langue (به انگلیسی Language) که استعداد زبانی مشترک بین همهٔ سخنگویان یک زبان و یا به اصطلاح زبان بالقوه است (قوه نطق).

۲ ـ Parole (به انگلیسی Speech) که آن پاره از زبان است که به وسیلهٔ فرد به کار گرفته می‌شود، یعنی زبان بالفعل. چُمسکی (Chomsky) به جای langue واژهٔ Competence (ظرفیت و توان) و به جای Parole، واژهٔ Performance (کنش و اجراء) را به کار می‌برد.

Connotation (ب)

معنای فراقاموسی، معنای ضمنی، مجازی

معنائی از واژه که معمولاً در فرهنگ‌های لغت مضبوط نیست و از سیاق کلام استنباط می‌شود. مثلاً استنباط نیستی و نابودی و فنا از سیل یا زمستان. connotation را در مقابل denotation بکار می‌برند و نیز رجوع شود به: Evocation.

Content (ن)

محتوی

معنی اثر، در مقابل صورت form.

Context (ز)

زمینهٔ اثر، فحوای کلام، سیاق کلام

هر متن (text) با توجه به «کن تکست»[1] یعنی زمینه اثر و قرائن و امارات و اشارات آن فهمید می‌شود. به عبارت دیگر هر text مثلاً یک جمله در context خاصی یعنی در فضا و حال و هوای خاصی معنی دقیق خود را دارد و ممکن است در context دیگری معنای دیگری داشته باشد. بدین‌ترتیب معنی یک واژه (text) را با توجه به زمینهٔ کاربرد آن یا فحوای جمله (context) درمی‌یابیم: گرفتم ز تو ناتوان‌تر بسی است، در اینجا گرفتن (text) با توجه به فحوای جمله به معنی فرض کردن است.

بحث‌های سبکی باید حتماً با توجه به context باشد. یک واژه در یک جا مختصّهٔ سبکی است (اصطلاحات پزشکی در یک متن ادبی) و در جای دیگر عادی (اصطلاحات پزشکی در یک متن[2] پزشکی).

Conventions of Poetry (ن)

قراردادهای ادبی، عرف ادبیات

مسائل مربوط به وزن، قافیه، قوالب شعری (غزل، قصیده...) و از این قبیل را قراردادهای ادبی می‌گویند. مثلاً غزل معمولاً در حدود هفت بیت است یا تخلّص در بیت آخر است. قراردادهای ادبی در هر زبانی به نحو خاصی است. برخی معتقدند که قراردادهای ادبی فقط نقش زیبائی‌شناسانه دارند نه نقش معنائی. قراردادهای ادبی با سنن ادبی Literary tradition (←) فرق دارد.

Creativity (ن)

خلاقیّت

به این معنی که جملات از نظر فکر و نحوهٔ بیان (زبان) نوین و بی‌سابقه باشند، در مقابل کلیشه که استعمال واژگان و جملات مستعمل است. نویسندگان بزرگ

صاحب سبک معمولاً نثری خلاق دارند که لزوماً مسائل بلاغی نوینی را به همراه دارد.

مکث در روانی de-Automatization (س)

در مکتب زبانشناسی پراگ، نقش زبان ادبی در ایجاد فورگراندینگ و مکث در روانی کلام است.

ژرف ساخت Deep structure (ز)

نحو و بنیاد پنهان و فشردهٔ جمله که می‌تواند به صور مختلف (روساخت) زایش داشته باشد.

← Transformational generative grammar

آشنائی‌زدائی Defamiliarization (ن)

از مصطلحات فرمالیسم روسی. به واژه‌ها و مفاهیم حیثیتی نوین دادن، مثلاً واژه را در کن‌تکستی به کار برند که از معنای مرسوم خود خارج شود. در این شعر سپهری: «رفتم از پله مذهب بالا / تا ته کوچه شک / تا هوای خنک استغنا» استغنا در معنای مرسوم عرفانی خود به کار نرفته است بلکه مراد از آن معنای لغوی آن یعنی بی‌نیازی (حتی بی‌نیازی به مذهب = لامذهبی) است.

خلاف انتظار Defeated expectancy (س)

اصطلاح رایفاتر است که نرم را یکنواختی درون متن می‌داند و هرچه برخلاف انتظار ما با توجه به آن یکنواختی درون متن باشد انگیزهٔ سبکی دارد و مختصّهٔ سبکی است.

معنای قاموسی، معنای لفظی، ما وُضِع له Denotation (ب)

معنای اولیه و معروف لغات که در فرهنگ‌ها مضبوط است. مثلاً زمستان یکی از فصول سرد سال است حال آن که معنای فراقاموسی آن ممکن است فنا و پریشانی و نابودی باشد. رک: Connotation و Evocation

Descriptive stylistics (س)

سبک‌شناسی توصیفی

مکتب شارل بالی Charles Bally در سبک‌شناسی. به نظر او عبارات و جملاتی که دارای محتوای یکسان هستند از نظر عواطف و احساسات با یکدیگر فرق دارند. این عواطف و احساسات محتوای سبک‌شناختی هستند که به محتوای زبانشناختی افزوده شده‌اند. کار سبک‌شناس بررسی این برافزوده‌های عاطفی بر واحدهای فکری است.

Determiner (ز)

صفت در معنای کلی، تمییز

هر کلمه‌یی که با اسم بیاید و معنای آن را محدود کند از قبیل حرف تعریف، صفت اشاره، صفت ملکی، قید مقدار، عدد ...

Deviation (س)

انحراف، عدول

یکی از تعاریف معروف سبک (فرمالیست‌های روسی و بعداً مکتب پراگ) انحراف و خروج از هنجار است. مراد از آن عدم مطابقت و هماهنگی با قواعد و رسوم و متعارفات (← Norm) است. به عبارت دیگر نحوه‌یی از استعمال زبان که از انتظار اهل زبان خارج است.

هالیدی Halliday زبانشناس معروف نشان داده است که بسیاری از نوشته‌های فاقد انحراف دارای سبکند و در عوض بسیاری از وجوه منحرف یا نوشته‌های انحراف‌دار (Deviant) از نظر سبکی فاقد ارزشند.[۳]

Deviant features (س)

مختصات معدوله و منحرف، خلاف مقتضای ظاهر

که به لحاظ زبان یا آوائی Phonological یا لغوی Lexical و یا نحوی Syntactic هستند.

و به نظر من در سطح فکری و ادبی هم قابل توجه و بررسی‌اند.

Devices (ب)

صناعات، ابزار، شگردها، تمهیدات و تدابیر

نئوفرمالیست‌ها این اصطلاح را وضع کردند تا در تجزیه و تحلیل پیام شعری از آن استفاده کنند. فنولوژی، مورفولوژی، نحو، معنی‌شناسی (چهار سطحی که پیام شعری را منعکس می‌کنند) از ابزار شعری (Poetic devices) هستند.

توجه به ابزار شعری عمدةً ناظر به دو هدف است:

۱ـ کشف طرح پیام شعر و ارکستریشن Orchestration.
۲ـ جمع کردن داده‌ها در یک جا و نشان دادن روابط آن‌ها با هم.
به طور کلی می‌توان گفت که مسائل بدیع (جناس، سجع...) بیان (استعاره، تشبیه) و علوم دیگر ادبی هریک از ابزارهای ادبی هستند.

زبانشناسی در زمانی، زبانشناسی تاریخی Diachronic Linguistics (ز)
از مصطلحات فردینان دوسوسور. زبانشناسی در زمانی، زبان را در خلال تاریخ بررسی می‌کند. مثلاً در بحث از یک واژه، متون قبل و بعد از آن را هم در نظر دارد. در مقابل زبانشناسی بر زمانی یا هم‌زمانی Synchronic Linguistics که زبانشناسی توصیفی است و زبان را در یک دورهٔ محدود و مشخص ـ مثلاً زمان حال ـ بررسی می‌کند. در سبک‌شناسی توجه به این هر دو مفهوم از ضروریات است و از هر دو شیوه ـ بنا به متن مورد بحث ـ استفاده می‌شود.

لهجه Dialect (ز)
شیوهٔ گفتار مشخّص یک گروه در یک اجتماع زبانی. لهجهٔ عمدةً وابسته به ناحیه، طبقه و حرفه است.

کلام Discourse (ز)
ادا و کنش زبانی که یک واحد کامل تلقی شود. طول کلام حائز اهمیت نیست، ممکن است یک واژه (فعل امر) یا مجموعه‌یی از چند جمله باشد. در حقیقت جمله واحد نحوی (Syntactic) است، امّا دیسکورس واحد زبان است. کلام ادبی در مجموع با کلام عادی متفاوت است. محدودهٔ کار زباشناس معمولاً تا جمله است و به کلام فراتر از جمله نمی‌پردازد[۴]. Discourse گاهی به معنای گفتار (parole) به کار می‌رود.

زبان عاطفی Emotive Language (ن)
به نظر ریچاردز دو نوع زبان وجود دارد: عاطفی و ارجائی (← referential language) زبان عاطفی زبان ادبیات و زبان ارجاعی زبان علم است. معادل است با بحث انشا و خبر در علم معانی.

Ellipsis (ب)

حذف

حذف قسمتی از کلام که به آسانی قابل تشخیص و درک باشد: از بخت شکر دارم و از روزگار هم (حافظ).

Etymology (ز)

ریشه‌شناسی، فقه‌اللغه

مطالعه در ریشهٔ کلمات و توضیح تاریخچهٔ صور و معنی کلمات.

Etymon (س)

ریشهٔ لغات

معنی لغت با توجه به ریشهٔ آن، معنی اصلی و اولیه کلمات که مورد توجه اسپیتزر بود.

Etymos (ز)

اصل و حقیقت اشیا، اشیا کماهی

در قرون وسطی برخی می‌کوشیدند از طریق بحث الفاظ و دلالات آن ها حقیقت و اصل (اتیموس) اشیا را دریابند و توضیح دهند.

Evocation (ب)

معنای شخصی

آن معنی کلمه که کاملاً جنبهٔ خصوصی دارد. تلقی خاص کسی از کلمه‌یی. مثلاً ممکن است لفظ شقایق برای کسی متداعی معنائی باشد که نه در اصل کلمه است و نه مجازاً از آن فهمیده می‌شود. معنای شخصی کلمات از حوزهٔ علم زبانشناسی خارج است.

← Denotation و Connotation

Explication de texte (ن)

توضیح و تفسیر متن

از اصطلاحات نقد ادبی که به همین صورت (فرانسه) در انگلیسی هم معمول است. گاهی در مطالعهٔ یک شعر یا نوشتهٔ کوتاه فقط به ظاهر اثر توجه می‌شود و به توضیح نکات لغوی و ادبی آن بسنده می‌کنند. توضیح و تفسیر متن متد سبک‌شناسی و فیلولوژی فرانسه بود و هم‌زمان است با جریانات نوین فرمالیسم روسی و مکتب پراگ. هنوز منتقدان کلاسیک (که احیاناً با ساخت‌گرائی آشنائی ندارند) از این شیوه استفاده می‌کنند.

بیانگری، قدرت بیان Expressiveness (س)

اختلاف در شدت احساسات و عواطف و وضوح و خفا که در جملات متحدالمضمون است و در سبک‌شناسی «بالی»، سبک را در آن می‌جویند.

سبک‌شناسی بیانی Expressive stylistics (س)

اسم دیگر سبک‌شناسی توصیفی Descriptive stylistics، سبک‌شناسی بیانی است، زیراگوینده در هر عبارتی به نحوی عواطف و احساسات خود را بیان می‌کند و اظهار می‌دارد.

مختصات Features (س)

مراد از آن مختصات ادبی یا فکری یا زبانی است. باید توجه داشت که همهٔ مختصات در به وجود آوردن سبک مؤثر نیستند. ← Style Markers

زبانشناسی فرث Firthian Linguistics (ز)

J.R.Firth (۱۹۶۹-۱۸۹۰) زبانشناس انگلیسی معتقد بود که معنای هر جمله را باید با توجه به متن (context) دریافت و بین هر ادای لفظ و موقعیت گوینده در زمان ادای لفظ ارتباط است. بعدها زبانشناسان انگلیسی از جمله M.A.K.Haliday (هالیدی) نظریات فرث را دنبال کردند. معنای خاص عبارت با توجه به متن در سبک‌شناسی هم مورد توجه است.

تشخّص یا برجستگی زبانی Foregrounding (ب)

فورگراندینگ آن برجستگی زبانی است که در آن تأثیر و جاذبه‌یی باشد، از قبیل استعارات و مجازات و صنایع بدیعی و اسم صوت‌ها و انحراف‌های هنری، یعنی انحرافاتی که ارزش بلاغی دارند. هالیدی (M.A.K.Halliday) آن را چنین تعریف می‌کند: برجستگی‌یی که مؤثر باشد، آدمی را تکان دهد[5]: «می‌خواهم خواب اقاقی‌ها را بمیرم» (الف. بامداد)، در اینجا بمیرم به جای ببینم یک تشخص زبانی است که بر اثر انگیزه‌یی هنری (استعاره) به وجود آمده است و در دل‌ها نفوذ می‌کند. آن انحراف یا برجستگی زبانی که بدون انگیزهٔ هنری به وجود آمده و از تأثیر و نفوذ عاری است فورگراندینگ نیست: «ملای سالخورده‌یی سکوت عمومی را ویران کرده به گپ درآمد» (یادداشت‌های صدرالدین عینی ۹۹/۲). ویران کردن

در فارسی تاجیکی اصطلاح معمولی است و اصلاً خروج از معیار محسوب نمی‌شود.

لیچ Leech یک جا فورگراندینگ را انحراف غریب و تازه Unique deviation[۶] و یک جا انحراف هنری انگیزه‌دار یا مؤثر artistically motivated deviation[۷] تعریف کرده است.

اصل این اصطلاح از ابداعات مکتب زبانشناسی قبل از جنگ پراگ است. آنان در این معنی واژهٔ aktualisace را به کار می‌بردند. P.L.Garvin آن را در انگلیسی به foregrounding ترجمه کرد. foreground (ظاهر) در مقابل background (زمینه و دورنما) است و مراد از باک‌گراند طرح و الگوی عادی زبان است. در مکتب شعری پراگ، عمل و نقش (function) شعر در فورگراندینگ و یا مکث در روانی کلام de-Automatization است. مراد آن است که لغات و عبارت غریب و غیرمنتظر و خروج از هنجارهای عادی زبان از روانی کلام می‌کاهند و توجّه خواننده را جلب می‌کنند و قدرت پیش‌بینی و حدس خواننده را که معمولاً با ابتذال متن همسو است، کم می‌کنند.

صورت Form (ن)

شکل و قالب اثر، در مقابل معنی و محتوی (content).

بسامد Frequency (س)

تعداد استفاده از یک واحد زبانی (یا فکری یا ادبی) در متن. توجه به بسامد مختصات، در سبک‌شناسی از واجبات است.

سبک‌شناسی نقش‌گرا Functional stylistics (س)

زبان علاوه بر ساخت دارای نقش هم هست، مثلاً نقش صنایع بدیعی.

کلمهٔ نقش‌دار، معنای حرفی Function word (ز)

کلمات یا معنا دارند content word یا نقش‌دار Function word. اسامی، افعال، صفات، قیود... و به طور کلی اکثر کلمات، کلمات معنوی هستند حال آن‌که کلماتی از قبیل حرف تعریف، یا حروف اضافه یا عطف و امثال آن‌ها کلمات نقش دارند، یعنی عمدةً معنای مستقلی ندارند بلکه نقش عطف یا تعریف... دارند. به قول

علمای اصول «معنای حرفی» دارند.

دستور زایشی یا زایا Generative grammar (ز)

نظام دستوریی که منسوب به چمسکی است. در این دستور از همهٔ جملات بالقویی که ممکن است تحقق یابند بحث می‌شود.

→ Transformational generative grammar

سبک‌شناسی تکوینی Genetic stylistics (stylistique génétique) (س)

مکتب سبک‌شناسی لئو اسپیتزر (سبک‌شناس آلمانی) که به منشاء سبک در روح و ذهن نویسنده نظر دارد.

سبک انواع ادبی Genre style (س)

مطالعهٔ سبک کلی انواع ادبی مثلاً سبک زندگینامه‌ها (اتوبیوگرافی)، سبک داستان (fiction)، سبک غزل، قصیده...

برخی به جای Genre (نوع ادبی)، register (طرز کلام) گفته‌اند.

سبک مؤدبانه، محترمانه Genteel style (س)

دستورمندی، مطابق دستور بودن Grammatical (ness) (ز)

مطابقت جملات با دستور زبان. هر جملهٔ مطابق با دستور، لزوماً معنی‌دار نیست. چُمسکی جمله زیر را مثال می‌زند:

Colourless green ideas sleep furiously! (افکار بی‌رنگ سبز غضبناک خفته‌اند!)

سبک عالی Grand style (Majestic style) (س)

که به فرانسه style élevé و style sublime می‌گویند.

هرمنوتیک، علم تفسیر، تأویل Hermeneutics (ن)

تفسیر هرمسی یا هرمس‌نگری از اصطلاحات نقد ادبی است که گاهی در بررسی‌های سبکی که بر روانشناسی و اساطیر گوشهٔ چشمی دارد به کار می‌رود.

Idiolect (س)
گویش فردی، لحن و لهجهٔ خاص فرد، زبان شخصی
ادیولکت در زبانشناسی کاربرد زبان به وسیلهٔ فردی خاص از یک اجتماع زبانی در مرحله‌یی از زندگی است. و در سبک‌شناسی لحن و شیوه و لهجهٔ خاص هنرمند است در مقابل dialect که لهجه و زبان مشترک گروهی از مردم است و نظام مشخّصی دارد. لیچ Leech ادیولکت را اثرانگشت (thumb print) زبانی فرد هنرمند گفته است[۸].

Idiosyncracy (س)
شیوهٔ خاص[۹]، ویژگی منحصربه‌فرد
شیوهٔ مخصوص کلام و راه و روش خاص و طرز تفکر و بیان ویژهٔ نویسنده و شاعر که اهم کار سبک‌شناس بررسی آن است. همهٔ آثار ادبی این صفت را ندارند یعنی Idiosyncratic نیستند.

Image (ب)
تصویر
ایماژ در اصل به معنی تصویر ذهنی است، امّا در بلاغت مراد از آن تشبیه و استعاره و مجاز... است که می‌توان به آن‌ها صور خیال یا صور بیان هنری گفت.

Imagery (ب)
صور خیال بدیع
هر استعاره و تشبیهی ایماژ نیست (مثلاً استعارات و تشبیهات کهنه و مبتذل که مرده‌اند و تصویر ذهنی ایجاد نمی‌کنند). به استعارات و تشبیهات بدیع و هنرمندانه‌یی که تصویر ذهنی ایجاد می‌کنند imagery گفته می‌شود.

Imaginary (ن)
غیر واقعی، خیالی
صفت آثاری که موضوعات آن‌ها غیرواقعی و خیالی است.

Imaginative (ن)
مخیّل
مخیل بودن صفت ذاتی آثار ادبی است. آثار ادبی حتماً imaginative است و این با Imaginary بودن (مثلاً از دیو و جن سخن گفتن) فرق می‌کند.

Immediate constituent analysis (ز)
تجزیه و تقسیم پی‌درپی جمله
تقسیم پی‌درپی جملات است به اجزاء ساده‌تر تا این که فقط عناصر اصلی و

هستهٔ جمله باقی بماند.

سبک فردی
Individual style (س)

شیوهٔ خاص نگارش و تفکر یک هنرمند، در مقابل سبک دوره (→ Period style) برخی به جای آن از اصطلاح Private style استفاده می‌کنند.

مغلطهٔ قصد
Intentional fallacy (ن)

نظری که ویمسات Wimsatt و بردسلی Beardslay مطرح کرده‌اند: گاهی خود نویسنده یا شاعر، قصد خود را از اثر توضیح می‌دهد، حال آن که اثر مورد بررسی در راستای چنان هدفی نیست. یا ممکن است خود نویسنده اثرش را تفسیر کند و تفسیرش درست نباشد.

معنای حرفی، نقش
Keneme (ز)

واژه‌هایی که به جای معنی نقش دارند. هرچند جزو دستور زبان هستند امّا به تنهائی معنائی ندارند مانند ب در آغاز فعل ماضی برفت، یا حرف اضافهٔ مضاعف: به خانه اندر ← Function word

جملهٔ هسته
Kernel sentence (ز)

یکی از گروه‌های جمله‌های اساسی یک زبان که از آن جملات متعددی با دستور زایشی ـ گشتاری به وجود می‌آیند.

کلمات کلیدی
Key-words (mots-clé ف) (ن)

یکی از شیوه‌های بررسی سبک فردی یا دریافت متن توجه به کلمات کلیدی آن است که معنا و مفهوم اثر در گرو وقوف به آن‌هاست. مثلاً در شعر حافظ، پیر مغان، صوفی، زاهد، میخانه، می، خرابات، رند... کلمات کلیدی هستند.

زبان بالقوه، زبان کلی، قوهٔ نطق
Language (ز)

از مصطلحات و موضوعات فردینان دوسوسور. مراد از آن زبان کلی است (زبان به صورت مطلق و کلی). مثلاً زبان فارسی یک Langue است و دستگاهی (system) از قوانین و قواعد است که چه به صورت خودآگاه و چه ناخودآگاه برای

سخنگویان آن زبان متعارف و آشناست. Langue در مقابل Parole (←) به کار می‌رود که انتخابی محدود از سیستم زبان کلی است و گویندگان در موقعیت‌های مختلف آن را به کار می‌برند. مسألهٔ سبک‌شناسی مربوط به Parole است یعنی زبان بالفعل فردی، حال آن که زبانشناس به Language هم توجه دارد.

برخی از سبک‌شناسان (اساساً چمسکی زبانشناس معروف) به جای Langue از واژهٔ Competence (قوه و ظرفیت زبان) و به جای Parole از Performance (اجراء و عمل زبان) استفاده می‌کنند. La langue و La parole واژه‌های فرانسوی هستند که گاهی به انگلیسی به ترتیب به صورت Language و Speech به کار می‌روند. تفسیر زبانشناسی آن‌ها به ترتیب Scheme (طرح زبانی) و Variants (گونه‌های زبانی) است.

Language را در این مفهوم به جای زبان، سخن هم می‌توان ترجمه کرد در مقابل گفتار (Parole):

کمال است در نفس انسان سَخُن — تو خود را به گفتار ناقص مکن

بوستان

که اشاره به انسان حیوان ناطق دارد. قدما به جنبهٔ بی‌پایان بودن سخن اشاره کرده‌اند:

بی‌سخن آوازهٔ عالم نبود — این همه گفتند و سخن کم نبود

نظامی

«سخن بی‌پایان است امّا به قدر طالب فرو می‌آید»

فیه‌مافیه

بیانات قدما مخصوصاً مولانا گاهی به نحوی است که کاملاً شبیه به تمایز امروزی بین مفهوم زبان و گفتار است.

واژه‌شناسی، علم لغت (ز) Lexicology

که از نظر بحث در ساختمان لغت مورفولوژی و از نظر بحث در معنی لغات سمانتیکز خوانده می‌شود.

واژگان (ز) Lexis (Lexicon)

اصطلاح فنی زبانشناسی معادل Vocabulary. بررسی زبان سه سطح دارد:

۱ ـ Phonological (آوائی) ۲ ـ Lexical (لغوی) ۳ ـ Syntactical (نحوی). در سطح Lexical سخن از واژگان است. در سبک‌شناسی از انتخاب (→ choice) لغات خاص (از میان لغات هم‌معنا) بحث می‌شود. Lexieon منبع کلّی کلمات است که دردسترس به‌کاربرندگان زبان است.

جبریت زمانی Linguistic determinism (ز)

طبق این نظریه بین زبان و فکر ارتباط مستقیمی است و هرکس مطابق ساخت زبان خود می‌اندیشد و خارج از آن مقوله نمی‌تواند بینشی داشته باشد.

نظریه میدان زبانی Linguistic field theory (ز)

به مجموعهٔ نظریاتی که از رابطهٔ ساختمان زبان با مفاهیم و معانی بحث می‌کند نظریهٔ میدان زبانی می‌گویند.

نسبیت زبانی Linguistic relativity (ز)

که به آن فرضیه ورف Whorfian hypothesis هم می‌گویند. ورف عقیده داشت که ساختمان فکری هر قومی مبتنی بر ساختمان زبانی آن قوم است و از این رو افراد هر جامعه زبانی نسبت به جهان دید خاصی دارند.

سبک‌شناسی زبانشناسی Linguistic stylistics (س)

سبک‌شناسی اعم از این که متن ادبی و غیرادبی باشد، امّا در اساس سبک‌شناسی زبانشناسانه بیشتر با متون غیر ادبی سروکار داشت. سبک‌شناسی زبانشناسانه فقط به زبان متون توجه دارد و به محتویٰ نمی‌پردازد.

همگانی‌های زبانی، جهانی‌های زبانی، مشترکات زبانی (ز) Linguistic universales

از مصطلحات چمسکی: زبان دو سطح ژرف ساخت و روساخت دارد. روساخت جملاتی است که به کار می‌بریم. روساخت با اعمال قواعدی (گشتار) از ژرف‌ساخت به دست می‌آید. اختلاف زبان‌ها در روساخت است و در ژرف‌ساخت به هم شبیه‌اند و مشترکاتی دارند. به این مشترکات که در اغلب زبان‌ها دیده می‌شود، مشترکات زبانی می‌گویند.

Literariness (ن)

ادبیت، ادبی بودن

به عقیدهٔ فرمالیست‌ها آن‌چه در یک اثر ادبی حائز اهمیت است وجوه یا درجه ادبی بودن یا ادبیّت آن است.

Literary geners (ن)

انواع ادبی

علمی که از طبقه‌بندی آثار ادبی برحسب انواع (حماسه، تراژدی...) بحث می‌کند.

Literary stylistics (س)

سبک‌شناسی ادبی

بررسی سبک متون ادبی، در این گونه مطالعات علاوه بر زبان، فکر و ماهیت ادبی اثر هم مورد توجه است.

Literary tradition (ن)

سنن ادبی

سنن ادبی در هر قومی فرق می‌کند. این که بلبل عاشق و گل معشوق است از سنن ادبی است، یا در زیبائی‌شناسی کهن موی مجعد پسندیده بوده است. سنن ادبی با قراردادهای ادبی فرق می‌کند. قراردادهای ادبی مسائل فنی در مورد انواع و قوالب است.

Low style (plain style) (س) — سبک پست یا نازل، سبک ساده

به فرانسه Style simple گویند.

Macro-context (س)

زمینهٔ بزرگ

مطالعهٔ سبک‌شناسانهٔ تمام آثار یک هنرمند یا یک دوره یا یک نوع ادبی (genre).

Macro-stylistics (س) — سبک‌شناسی کلام (فراجمله)، سبک‌شناسی بزرگ

مطالعهٔ سبک‌شناسانهٔ توالی جملات (مجموعهٔ جملات) که برطبق معمول با توجه به Context صورت می‌گیرد. زبانشناس معمولاً در این حیطه وارد نمی‌شود.

Mentis character (س) — ویژگی ذهنی

ویژگی‌های ذهنی که در سبک‌شناسی مطمح نظر است.

پیام Message (ز)

پیام نوشته (text) اعم از معنی است (زیرا حاصل دهش مجموعه‌یی از sign یعنی نشانه‌های متفاوت است) و ممکن است بیشتر از دلالت ظاهر عبارات باشد و یا برعکس کمتر باشد. به هر حال پیام آن قسمت از معنی و یا بیش از آن است که به شنونده می‌رسد.

یاکوبسون پیام را در معنی زبان بالقوه در مقابل code به معنی زبان بالفعل به کار می‌برد.

بین شکل پیام message form و معنای پیام message content فرق است. مثلاً در یک تقاضا شکل پیام ساخت جمله، استفاده از کلمات مؤدبانه و از این قبیل است، حال آن که معنای پیام چیزی است که در حقیقت خواسته شده است (مثلاً تقاضای پول).

زبانِ زبان، فرازبان Meta-Language (ز)

زبانی که از آن در بررسی مسائل زبانی (دستوری) استفاده می‌کنیم. مثلاً جملهٔ: «دانشمند مرکب از اسم معنی و پسوند اتصاف است» به زبان زبان است. واژه‌هائی که در فرهنگ‌های زبانشناسی شرح داده می‌شود همه واژه‌های فرازبان هستند.

استعاره Metaphore (ب)

اسم‌گذاری جدید یا تغییر لغت بر مبنای تشبیه است. بررسی آن در سبک‌شناسی حائز کمال اهمیت است.

مجاز Metonymy (ب)

مطلق مجاز (به جز مجاز به علاقهٔ جزء و کل)، به علاقه‌یی جز علاقهٔ شباهت چیزی را به اسم دیگر خواندن: مثلاً قلم به جای نوشته (قلم خوبی دارد). نوع مهم دیگر آن مجاز جزء و کل synecdoche (→) است.

زمینهٔ کوچک Micro-context (س)

مطالعهٔ سبک‌شناسانهٔ یک شعر یا داستان کوتاه که گاهی اوقات همان توضیح و

تفسیر متن Explication de text است.

Micro-stylistics (س)

سبک‌شناسی کوچک، سبک‌شناسی جمله، خرده‌سبک‌شناسی

مطالعهٔ مختصات سبکی در جمله یا واحدهای کوچکتر از جمله. حیطهٔ کار زبانشناس معمولاً تا جمله است.

از بسیاری از شاعران قدیم ما فقط بیتی در فرهنگ‌ها به جا مانده است و نیز در برخی از متون قدیم عربی جمله‌یی به فارسی نقل شده است.

Mood (ن)

حال، احساس

tone ←

Morpheme (ز)

تکواژ

حداقل واحد معنی‌دار یا نقش‌دار زبان است، مثلاً می‌روم مرکب از سه تکواژ می - رو - م است. پس تکواژ یا حداقل واحد معنی‌دار Lexical Morpheme است یا حداقل واحد نقش‌دار grammatical morpheme.

Morphology (ز)

ساخت واژه، ساختمان صرفی

آرایش تکواژه‌ها در کلمه یا دستور یک زبان.

Myth (ن)

اسطوره

اصطلاحی که در علم‌الاساطیر Mythology و مذهب و نقد ادبی و روانشناسی... به معانی کم و بیش متفاوتی به کار می‌رود. آن‌چه در این کتاب از آن اراده شده است سیمای آرمانی قهرمانان است که خوانندگان در آرزوی رسیدن به آنند مانند نقش اساطیری رستم در شاهنامه که در اصل یلی بود در سیستان (چهره). این سیمای دست‌نیافتنی اگر منفی بود آرزوی خواننده دوری از آن است (اهریمن). یکی از نقش‌های ادبیات تبدیل چهره (→ Portrait) به اسطوره است.

Neologism (س)

تازه‌گرائی، نوین‌گرائی

در مقابل archaism، استعمال واژه‌ها و اصطلاحات نوین است که متن را از نظر سبکی چهره‌دار می‌کند.

هنجار، مرسوم، معیار Norm (س)

از اصطلاحات معروف سبک‌شناسی است. یکی از تعاریف سبک خروج و عدول از نُرم است. نرم قواعد و متعارفات و راه و روش‌های زبانی (و به اعتقادی فکری و ادبی) هر دوره است. در تعیین نرم اختلاف نظر است. لئو اسپیتزر آلمانی و گورو (Guiraud) فرانسوی آن را زبان رایج و روزمرّه (Everyday Language یا Current Language) می‌دانند. برخی از قبیل Jean Cohen نُرم را انتخاب می‌کنند. او در مطالعهٔ اشعار سمبولیست‌های قرن نوزده، نرم را نثر نویسندگان قرن نوزده قرار داد.[۱۰]

نرم باید از لحاظ زمینه (← context) با متن (← text) مورد بحث متناسب و مرتبط باشد، مثلاً نمی‌توان برای بررسی شعر فرخی سیستانی نثر روزنامه‌یی را در بخش اخبار اقتصادی به عنوان نرم انتخاب کرد. به طور کلی نرم زبان شعری Poetic Language با نرم زبان عادی نثر تفاوت دارد.

اسم صوت Onomatopoiea (ز)

تقلید اصوات طبیعی در زبان مثل تیک‌تیک، جیک‌جیک...

نمونه، انگار، ستون Paradigm (ز)

پارادیم در اصل ستون تغییرات و تفاوت‌های صرفی یا صوری یک طبقه از لغات است. در بررسی‌های سبکی معمولاً پارادیم متعارف (Normal) را با پارادیم جدید (New) یا منحرف می‌سنجند. شاعر یا نویسنده گاهی واژه‌یی را برمی‌گزیند که غیرمنتظره است و از هنجار عادی عدول دارد (deviant).

محور جانشینی، محور انتخاب Paradigmatic axis[11] (ز)

از مصطلحات سوسور، یاکوبسون بدان محور انتخاب (axis of selection) می‌گوید. زبان دو محور عمودی و افقی دارد. در محور افقی کلمات در کنار یکدیگر قرارگرفته و حاضرند. محور عمودی محور کلمات غایب است. می‌توان یکی از آن کلمات غایب را در محور افقی حاضر کرد.

در جملهٔ «من پیاده آمدم» می‌توان در محور جانشینی به جای پیاده واژه‌های

زیر را انتخاب و جانشین کرد: با تاکسی، با دوچرخه، نفس‌زنان، آوازه‌خوان... مسألهٔ choice (گزینش) که از مسائل مهم سبک‌شناسی است مبتنی بر این بحث است.

Parameter (س)

عامل مؤثر

عواملی که در سبک مؤثرند و باید اندازهٔ تأثیر آن‌ها را مشخص کرد. استفاده از لهجه‌های محلّی یا طرز خاص صحبت طبقات مختلف از پارامترهای دخیل در سبک رمان‌اند.

Parole (ز)

زبان بالفعل، زبان فردی، گفتار

از مصطلحات سوسور، در مقابل Langue (←). زبانی است که فرد از امکانات دستگاه کلی زبان برمی‌گزیند. زبان یک کتاب (text)، Parole است، یعنی انتخاب محدودی است از امکانات Langue. سبک‌شناس با این جنبه از زبان سروکار دارد.

Percieux (س)

متکلف و مصنوع

واژه فرانسوی به معنی سبک مصنوع و پرطمطراق نویسندگان فرانسه در قرن هفدهم که مورد انتقاد مولیر بود.

Performance (ز)

زبان بالفعل، کنش زبانی، گفتار

اصطلاح چمسکی است معادل با parole (←) در مقابل competence که همان Langue باشد. مراد از آن زبانی است که به وسیلهٔ افراد استفاده می‌شود: زبان فردی.

Period style (س)

سبک دوره

بررسی سبک ادوار مختلف ادبی است، مثلاً سبک شعر دورهٔ عراقی در ادبیات فارسی یا سبک شعر قرون وسطی (Medieval) در ادبیات غربی.

Personification (ب)

جاندارپنداری، تشخیص

همان بحث استعارهٔ مکنیهٔ تخییلیه در علم بیان است.

Philology (ز)

واژه‌شناسی

مطالعهٔ سنتی در زمانی (تاریخی) زبان که مبتنی بر آثار مکتوب است.

دایرهٔ واژه‌شناختی یا دایرهٔ فقه‌اللغوی — Philological circle (س)

اصطلاح و روش لئو اسپیتزر در بررسی سبک‌شناسی فردی است.

واج، واک — Phoneme (ز)

حداقل واحد مشخّص آوائی. مشخّصهٔ آن این است که وقتی که با فونیم دیگر عوض می‌شود تغییر معنی ایجاد می‌کند: بار - پار.

واجشناسی — Phonemics (ز)

تشخیص و توصیف فونیم‌های یک زبان.

آواشناسی — Phonetics (ز)

تجزیه و تحلیل و توصیف و طبقه‌بندی صداهای زبان به طور کلی. مباحث آواشناسی منحصر به یک زبان نیست.

واجشناسی — Phonology (ز)

مطالعهٔ فونیم‌های یک زبان وقتی که دستگاه گفتار را به وجود می‌آورند. هدف فنولوژی در بحث‌های بلاغی جدید (poetics) کشف تأثیر کلّی شعر است: خوش‌آهنگی یا موسیقیائی بودن یا آن چه پرفسور ولک از فرمالیست‌های روسی و صاحب کتاب «تئوری ادبیات» orchestration خوانده است.

سبک‌شناسی آواها — Phonostylistics (س)

بررسی نقش‌های بدیعی یا معنائی صداها در سبک‌شناسی.

لغات شعری — Poetic diction (ن)

در اروپای قرون وسطی و در ایران قدیم هر نوع ادبی دارای لغات خاصی بود که دخل و تصرف در آن‌ها جایز یا مستحسن نبود. همین‌طور برخی از لغات را ادبی و مخصوصاً شعری نمی‌دانستند.

زبان شعری، زبان ادبی — Poetic language (ن)

که به طور کلی از زبان عادی متمایز است.

Poetic message (ن)

پیام شعری (ادبی)

معنائی که در شعر است در چهار سطح فنولوژی، مورفولوژی، نحو، معنی‌شناسی شکل یافته است.

Poetics

ادبیات‌شناسی، بوطیقا، بلاغت جدید

ارسطو کتابی به نام پوئتیک یا بوطیقا دارد که به فن شعر ترجمه شده است. امّا مراد از پوئتیک در مباحث جدید ادبی، مجموعه بحث‌هائی است که با توجه به یافته‌های جدید زبانشناسی و سبک‌شناسی و نقد ادبی در مورد شعر و ادبیات به طور کلی مرسوم است. برخی به مکتب جدید نقد ادبی که بیشتر مبتنی بر زبانشناسی است تا مباحث سنتی ادبیات poetics می‌گویند، امّا بهتر است بوطیقا را همان بلاغت جدید بدانیم. همان‌طور که علم معانی و بیان سنتی با بحث‌های نقدالشعر درآمیخته است، همان‌طور بوطیقا با سبک‌شناسی درآمیخته و نزدیک است.

در بوطیقای جدید عقیده بر این است که آن قسمت از پیام شعری که به طریق علمی قابل بحث و تجزیه و تحلیل است ساخت (structure) است نه معنی.

Point of View (ن)

نقطه‌نظر، لحاظ

معادل انگلیسی اصطلاح فرانسوی vision. رابطهٔ بین سخنگو (speaker) و کلام (utterance) است. مثلاً در داستان و روایت (Point of View in narration) می‌توان دقت کرد که سخن از دید و زبان اول شخص (من) بیان شده است یا سوّم شخص (او).

Polysemy (ز)

مشترک، چندمعنائی

لغتی که چند معنی اصلی دارد مثلاً عین در عربی که هم به معنی چشم و هم چشمه و هم اصل است، یا شیر در فارسی که هم لبن و هم اسد و هم شیر آب است.

زیپف Zipf در مورد لغات چند معنائی فرمولی دارد: $\frac{1}{2}$(بسامد) m=f (معنی) یعنی معنی اول لغت چندمعنائی مساوی است با حداقل نصف تعداد دفعاتی (بسامد) که به کار می‌رود. مثلاً تیر چند معنا دارد ولی غالباً در معنای گلوله به کار می‌رود، پس معانی دیگر خود را تحت‌الشعاع قرار داده است.

Portrait (ن)

چهره

چهره، سیمای مردم عادی در ادبیات است. خواننده می‌تواند (برخلاف اسطوره) به چهره دست یابد. زنی که در شهر راه می‌رود چهره است، امّا زنی که در خانهٔ راوی بوف کور راه می‌رود اثیری و اساطیری است. Myth ←

Pragmatics (ز)

کاربردشناسی

رابطهٔ نشانه‌ها (دال‌ها) را با خوانندگان بررسی می‌کند. مثلاً لغتی برای طبقه‌یی زشت یا ممنوع است و برای طبقه‌یی نیست.

Private style (س)

سبک شخصی

برخی آن را به جای individual style (←) به کار برده‌اند.

Psycholinguistics (ز)

روان ـ زبان‌شناسی، روانشناسی زبان

رابطهٔ بین زبان و ذهن را بررسی می‌کند. کودکان چه‌گونه زبان می‌آموزند؟ آیا تقلید می‌کنند و بر اثر انگیزهٔ پاسخ، یاد می‌گیرند (رأی رفتارگرایان behaviorists) یا آن که زبان‌آموزی خصلتی فطری (innateness) است؟

از مسائل دیگر آن بررسی زبان‌پریشی Aphasia است. بحث دیگر زبان حیوانات است. الگین می‌نویسد که غارغار کلاغان آمریکائی روی نوار ضبط شد و در جنگل‌های آمریکا پخش گردید و همان اثر صدای زنده را داشت، امّا همین صدا برای کلاغان فرانسوی بی‌اثر بود[۱۲].

به نظر من باید بحث روانشناسی زبان را در ادبیات و سبک‌شناسی در مفهوم گسترده‌تری به کار برد: چه‌طور می‌توان از زبان به روحیهٔ صاحب زبان پی برد؟ در توصیف مردی که هم بلندقد است و هم مهربان، ممکن است کسی فقط به جنبهٔ عاطفی توجه داشته باشد و بگوید مرد مهربانی بود و دیگری صفت عینی آن را به کار برد و بگوید مرد بلندبالائی بود و دیگری اصلاً صفتی به کار نبرد و دیگری در صفات او اغراق کند: خیلی بلند و خیلی مهربان بود. گزینش صفات و توصیف‌های ادبی معمولاً با بحث روانشناسی زبان می‌تواند همراه باشد.

Recurrent stylistic traits (س)

مختصات (نشانه‌های) متکرّر سبکی

آن مختصات سبکی که مدام در متن تکرار می‌شوند (بسامد بالائی دارند) و

توجه سبک‌شناس را به خود جلب می‌کنند. این اصطلاح از لئو اسپیتزر است.

Redundancy (س)

حشو

هرگونه اطلاعی که برای دریافت پیام زاید است. مثلاً در جملهٔ آقایان گفتند به لحاظ تئوری شناسه جمع در پایان فعل زائد است، چون لفظ آقایان خود مبیّن جمع است. حشو با قدرت پیش‌بینی در زبان همراه است. وقتی می‌خواهیم بگوئیم به خدمت حضرت‌عالی رسانده بودم، همین که کلمهٔ حضرت را ادا کردیم عالی در محور همنشینی خود به خود به ذهن متبادر می‌شود و از این رو حشو است.

چنان که در این بیت حافظ:

چنین که در دل من داغ زلف سرکش تست
بنفشه‌زار شود تربتم چو درگذرم

درگذشتن از خود لغت تربت به ذهن متبادر می‌شود. گاهی انحراف از نرم پرهیز از این‌گونه حشوهای معنوی یا نظری است. ذکر وجه‌شبه در تشبیهات مبتذل حشو معنوی است: صورتش مثل ماه، تابان بود. گاهی شاعر در مقابلهٔ با حشو معنوی، قدرت پیش‌بینی خواننده را به صفر می‌رساند.

Referential (ز)

خطابی، مرجعی

به چند معنا به کار می‌رود: ۱ ـ معنای قاموسی لغت یعنی آن معنائی که در فرهنگ لغات آمده است: ۲ ـ اشاره لغت به چیزی در جهان محسوس و تجربیات.

Referential Language (ن)

زبان ارجاعی

← Emotive Language

Regional dialects (ز)

لهجه‌های محلّی

یکی از عوامل (پارامتر) دخیل در سبک است. مثلاً در شعر نیما یکی از مختصات سبکی استفاده از لغات محلّی مازندران است.

Register (س)

طرز کلام، طرز بیان

طرز کلام خاص هر طبقه و گروه یعنی سبک خاصی که هر طبقه در گفتار دارد. مثلاً طرز سخن‌بازاری، جاهلی، لفظ قلم، کودکانه و غیره. شخص ممکن است از

رجیسترهای متفاوتی استفاده کند با همکارش به نحوی و با بچه‌هایش به نحو دیگر سخن گوید (چون که با کودک سروکارت فتاد / پس زبان کودکی باید گشاد «مولانا»).

تدروف (todorov) به جای رجیستر، ژانر (genre) به کار می‌برد[۱۳]: Journalistic genre نوع روزنامه‌نویسی، طرز کلام یا سبک روزنامه‌نویس‌ها.

معنی دیگر آن اصطلاحات خاصی است که نزد گروهی معمول است. مثلاً واجب‌الوجود در آثار ابن‌سینا یک رجیستر فلسفی است. وقتی می‌خواهند به عده‌یی (که انگلیسی می‌دانند) درس خلبانی یاد بدهند فقط رجیسترهای خلبانی را می‌آموزند مثلاً Golden parachute. یا ثاقب (penetrator) در ارتش نوعی سلاح است. بین register و term فرق است. فقط آن اصطلاحاتی که سبک خاصی را نشان می‌دهد رجیستر است.

Russian formalism (ن)

فرمالیسم (شکل‌گرائی) روسی

مکتبی است در نقد ادبی (و مباحث زبانشناسی) که در خلال جنگ جهانی اول در روسیه به وجود آمد و در اوایل قرن بیستم شکفت. در ۱۹۱۶ در پطرسبورگ کتابی منتشر شد که از زبان شعری بحث می‌کرد. مؤلفین آن انجمنی تشکیل دادند موسوم به «انجمن تحقیقات زبان شعری» Society for investigation of poetic language که مخفف آن به روسی OPOJAZ است. اعضاء این حلقه همه زبانشناس بودند. فرمالیست‌ها ادبیات را مسألهٔ زبان می‌دانستند. به نظر آنان اثر ادبی فرم محض است و در تجزیه و تحلیل اثر ادبی باید مسألهٔ فرم را از محتوی جدا کرد و فقط به بررسی فرم پرداخت. به نظر آنان مطالعهٔ محتوای اثر thematics از مسائل دشوار و پردردسر فن ادبیات poetics است.

Self-Expression (س)

بیان مافی‌الضمیر

که تعریف کلی سبک است.

Semantics (ز)

معنی‌شناسی

شعبه‌یی از زبانشناسی (هرچند برخی آن را مستقل از زبانشناسی می‌دانند) که از معنی کلمات و انواع معانی و تغییر در معانی بحث می‌کند. می‌توان گفت که سمانتیکز رابطهٔ نشانه‌ها (دال) را با دنیای خارج (مصادیق) بررسی می‌کند. منشاء این علم جدید، علم دلالات و وضع الفاظ است که در کتب منطق و معانی و بیان و

مخصوصاً کتب اصول شیعه دامنه‌یی وسیع دارد.

سمانتیکز در منابع غربی کلاً دو سطح دارد:

۱ ـ Micro-semantics که به بررسی کلمه (روابط بین دال و مدلول) می‌پردازد.

۲ ـ Macro-semantics که به روابط بین کلمات می‌پردازد و مثلاً روابط پارادیگماتیک و سینتیگماتیک را مطرح می‌کند.

Shade of meaning (ز)

اختلافات جزئی معنائی، سایه‌روشن معنائی

در علم معنی‌شناسی بحث این است که در اساس مترادف وجود ندارد و بین لغات به ظاهر مترادف اختلافات ظریف معنائی (nuance) است.

Signified (ز)

مدلول

← Signifier

Signifier (ز)

دال

هر نشانه (sign) به معنائی دلالت می‌کند. به آن نشانه، دال و به آن معنا مدلول و به رابطهٔ بین آن دو دلالت (signification) می‌گویند. اصطلاحات دال (به فرانسه signifiant) و مدلول (به فرانسه signifié) و به عبارت دیگر لفظ expression و معنی content از اصطلاحات علم سمانتیکز یا معنی‌شناسی است (و در متون ما در بخش وضع الفاظ یا دلالت مورد بحث قرار می‌گیرد).

خلمسلو (Louis Hjelmslev) به جای دال و مدلول، «محتوا» و «وسیلهٔ بیان» می‌گوید[۱۴].

آلونسو Alonso سبک‌شناس معروف اسپانیائی، سبک‌شناسی را یافتن رابطهٔ ملموسی بین دال و مدلول دانسته است.

Simile (ب)

تشبیه

یکی از صور خیال (image) و آن مانند کردن چیزی به چیزی است که در واقع امر همانند نیستند. قد او مانند سرو است. به قد مشبه (به انگلیسی tenor و به فرانسه Le comparé)، به سرو مشبّهٌ‌به (به انگلیسی Vehicle و به فرانسه Le comparant) و به وجه شباهت ادعائی و اغراق‌آمیز بین آن دو که بلندی باشد وجه‌شبه (ground) گویند. بررسی تشبیه از مهم‌ترین ابزارهای بررسی سبک است.

Social dialects (ز)

طرزهای طبقاتی

هر طبقه، طرز سخن خاصی دارد که موقعیت اجتماعی گوینده را مشخص می‌کند.

Sociolinguistics (ز)

جامعه - زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی زبان

به مطالعهٔ ادیولکت (زبان فردی) می‌پردازد و روابطی را که بین آن و اجتماع است مطالعه می‌کند و به تأثیر متقابل ادیولکت و فرهنگ توجه دارد. مثلاً در زبان فارسی سه سبک مؤدبانه و بی‌ادبانه و عادی در خطاب کاملاً قابل مشخّص است:

مؤدبانه که معمولاً در خطاب به مقام بالاتر به کار می‌رود: بفرمائید، بفرما

بی‌ادبانه که معمولاً در حالت خشم و تحقیر به کار می‌رود: بتمرگ!

عادی که معمولاً در حالت طبیعی به کار می‌رود: بنشینید، بنشین

دیگر از مسائل آن، بحث در چند زبانی بودن مردم یک کشور، زبان مشترک، فرق‌های سبکی بین گفتارها، زبان بین‌المللی، زبان اشاره‌یی (Sign language) کر و لال‌هاست. به نظر من باید به مفهوم جامعه‌شناسی زبان در مطالعات ادبی و سبک‌شناسانه گسترش داد: پی بردن از روی لغات و تعابیر به احوال جامعه و مسائل اجتماعی. در گلستان آمده است: «قدر میوه بیوه داند». پیداست که در اعصار قدیم بیوه، بدبخت و بی‌نوا بوده است زیرا اقتصاد جامعه بالکل دردست مردان خانه (که به آنان نان‌آور خانه هم گفته می‌شود) بود. خود اطلاق واژهٔ «نان‌آور» به مرد از این دیدگاه قابل توجّه است.

Structuralism (ز) (ن)

ساختگرائی

مطالعهٔ زبان به عنوان دستگاهی منسجم که همهٔ اجزاء آن به هم مربوط است. ساخت‌گرائی دو جنبه دارد: در زبانشناسی متد کشف رابطهٔ تکواژهای درون جمله با هم و الگوی زبان است (تعریف فورمالیست‌ها) و در نقد ادبی (مثلاً مکتب پراگ) رابطهٔ بین اجزاء پیام ادبی است که ساخت اثر ادبی را به وجود آورده‌اند.

ساخت‌گرائی در غرب از توسعه فورمالیسم، فوتوریسم و مکاتب زبانشناسی لهستان و چکسلواکی به وجود آمد و در این اواخر از نقد نو هم تأثیر پذیرفت. از نمایندگان معروف آن رولان بارت و رومان یاکوبسون هستند.

Harris یکی از ساختگرایان می‌گوید: «آن چه متن می‌گوید مهم نیست، مهم این است که متن چگونه از نظر مورفولوژی ساخته شده است».

Structural stylistics (س)

سبک‌شناسی ساختگرا

بررسی سبک متن از دیدگاه ساختگرائی.

Style (س)

سبک

سبک وحدت و یکرنگی و اتحاد بین اجزاء اثر است. زمینه و بافت متحد و یکرنگی که صداها و واژه‌ها و جمله‌ها و پیام اثر را کم و بیش دربر گرفته است. کاغذی را با زمینهٔ کمرنگی در نظر بگیرید که روی آن نوشته باشند، سبک آن زمینهٔ مشترک رنگی است که همه سطور نوشته را فراگرفته است. چسبی است که صداها و واژه‌ها و جملات را کم و بیش به هم مربوط کرده است. سبک تکرار است، تکرار ویژگی‌های اثر. در رسم‌الخط کسی «ر» همواره به شکل مخصوصی نوشته می‌شود. سبک نوشتن او چنین است. تکرار ممکن است خودآگاه باشد امّا غالباً ناخودآگاه است، غریزی است یا عادت است. کسی همواره در حالت خودآگاه بعد از اسماء مختوم به های غیرملفوظ در حالت نکره، «یی» می‌گذارد: خانه‌یی (نه خانه‌ای) و یا خودآگاه لغات و اصطلاحات خاصی را به کار می‌برد، تکیه‌کلام‌هائی دارد و یا در زمینه‌های خاصی می‌اندیشد یا در هر زمینه‌یی به نحو خاصی می‌اندیشد. سبک این تکرارهای یکنواخت است.

Style (stylistic) effects (س)

تأثیر سبک

تأثر و نفوذ سبک اثر بر خواننده.

Style markers (س)

مختصات سبکی، نشانه‌های سبکی

مختصات سبکی یا عناصر به وجود آورندهٔ سبک اخصّ از مختصات متن (features ←) است. در متن ممکن است مختصات متعددی (به لحاظ وزن، قافیه، بلاغت...) وجود داشته باشد امّا فقط برخی از آن‌ها در به وجود آوردن سبک نقش اساسی دارند. به این مختصات (features) اساسی و برجستهٔ سبک‌ساز، Style markers می‌گویند[15]. اصل این اصطلاح از Nils Enkvist است.

Stylistician (س)

سبک‌شناس

سبک‌شناس،ادیب (که با زبانشناسی هم آشنا باشد) یا زبانشناسی (که با ادبیات آشنا باشد) است که به بررسی‌های سبکی می‌پردازد. این اصطلاح را نباید با

Stylist یعنی نویسنده‌یی که با سبک می‌نویسد اشتباه کرد.

اختیارات سبکی Stylistic options (س)

مراد انتخاب و اختیار یک وجه (واژه، جمله...) از میان دو یا چند وجه متشابه است. برخی اختیارات سبکی را محدود به حالت ناخودآگاه کرده‌اند و به گزینش‌های سبکی در حالت خودآگاه، گزینش‌های بلاغی Rhetorical choices نام نهاده‌اند. بدین‌ترتیب شاید بتوان گفت که اگر «ادای معنای واحد به طرق مختلف» خودآگاه باشد مسألهٔ علم بیان و اگر ناخودآگاه باشد مسألهٔ سبک‌شناسی است.

ارزش سبکی Stylistic value (س)

برخی از مختصات یک متن ارزش سبکی دارند و در سبک‌شناسی باید بر آن‌ها تکیه کرد: از قبیل فورگراندینگ، صفات معدوله (Deviant)، نئولوژیسم، آرکائیسم، صور خیال...

بدل‌های سبکی، گونه‌های سبکی Stylistic variants (س)

اصل این اصطلاح از گورو Guiraud سبک‌شناس فرانسوی است. چه بسا دو یا چند جملهٔ متفاوت یک معنی را انتقال می‌دهند. این جملات نسبت به هم‌گونه‌های سبکی محسوب می‌شوند. هاکت Hockett می‌گوید: «دو کلام در یک زبان که کم و بیش یک معنی را می‌رسانند امّا از نظر ساخت با هم متفاوتند، دو سبک دارند: He came too soon (او خیلی زود آمد)، He arrived prematurely (او پیش از وقت یا زودتر از موقع آمد)»[۱۶].

این مسأله شباهت به موضوع علم بیان دارد که در تعریف آن گفته‌اند: ادای معنای واحد به طرق مختلف. مثلاً در بیان این که او مهمان‌نواز یا بخشنده است می‌توان گفت: درِ خانه‌اش باز است یا هو کثیرالرماد یا هو مهزول الفصیل یا هو جبان الکلب... که هرکدام از این‌ها نسبت به دیگری یک گونهٔ سبکی است.

تنوعات سبکی، گونه‌های سبکی Stylistic variation (س)

اختلاف در گفتار یا نوشتار شخص یا گروهی از مردم برحسب اختلاف موقعیت یا وضعیت یا مکان جغرافیائی و امثال این‌ها.

مثلاً فرقی که بین اصطلاح حضرت‌عالی و شما یا تو است یا فرقی که بین تلفظ

راجع به و راجب به است یا می‌کنند و می‌کنن و از این قبیل.

تقریباً همان مفهوم «بدل‌های سبکی» (← Stylistic variants) است جز اینکه تنوعات سبکی بیشتر دیدگاه زبانشنانه دارد حال آن که بدل‌های سبکی از دیدگاه سبک‌شناسی است.

و نیز می‌توان گفت بدل‌های سبکی در سبک‌های ادبی مورد بحث است حال آن که تنوعات سبکی کلی است و در سبک‌شناسی مکالمه هم به کار می‌رود.

Stylistics (س)

سبک‌شناسی

سبک‌شناسی مطالعهٔ زبان (و فکر) یک اثر برای پیدا کردن سبک آن است. برخی آن را به ادبی (Literary) و زبانشناسانه (Lingustic) تقسیم کرده‌اند. سبک‌شناسی بر مبنای زبانشناسی، شکل (form) اثر را تجزیه و تحلیل می‌کند و سبک‌شناسی ادبی معنا و مفهوم (theme) اثر را[17]. تدروف می‌گوید چنین تقسیمی لازم نیست و این هر دو مکمّل یکدیگرند[18]. مراد آن است که بررسی سبک از نظر زبان و لفظ مکمّل بررسی سبک از نظر فکر و معناست. امّا حقیقت این است که سبک‌شناسی امروزه (در غرب) هرچه بیشتر در اختیار زبانشناسان قرار گرفته است. از این رو سوزت هیدن الگین می‌نویسد: «سبک‌شناسی به کاربرد اصول زبانشناسی در زبان ادبی اطلاق می‌گردد»[19] منظور این زبانشناس این است که با ابزارهای زبانشناسی به تجزیه و تحلیل زبان آثار ادبی بپردازیم.

اصطلاح stylistics در انگلیسی در سال ۱۸۴۶ به کار رفت. در فرانسه stylistique در ۱۸۷۲ در فرهنگ Littré به کار رفت. در آلمانی Stilistik از نیمهٔ اوّل قرن نوزدهم رایج شد[20]. (به عربی اُسلوبیة می‌گویند).

سبک‌شناسی با آن که علم نسبةً جدیدی است پیشرفت فراوانی داشته است و امروزه بسیاری از مسائل آن متفقٌ‌علیه همگان شده و جنبهٔ کلاسیک یافته است. فقط در زمینهٔ زبان‌های رومان (زبان‌های مبتنی بر لاتین مثل فرانسه) در عرض ۵ سال (۱۹۶۰-۱۹۵۵) ۱۸۰۰ عنوان کتاب و مقاله سبک‌شناسی منتشر شده است[21]. کنگره‌های مهمی دربارهٔ سبک‌شناسی تشکیل می‌شود و سخنرانی‌ها به صورت کتاب انتشار می‌یابند. با این همه باید اذعان کرد که سبک‌شناسی در ایران علمی کاملاً نوپاست و از این بابت در تحقیقات مربوط به ادبیات فارسی خلاء بزرگی احساس می‌شود.

سبک‌شناسی آماری Stylometry (س)

← Stylostatistics

سبک‌شناس آمارگیر Stylo-statistician (س)

سبک‌شناسی که تکیهٔ کار خود را بر آمارهای متعدد از بسامدهای لغات و اصطلاحات... می‌گذارد و به طور کلی به آمار توجه جدّی دارد. امروزه از کامپیوتر در این زمینه استفاده می‌کنند.

سبک‌شناسی آماری Stylostatistics (س)

که بدان Stylometry هم می‌گویند معمولاً با کامپیوتر به بررسی‌های آماری مسائل سبکی متن می‌پردازند.

سمبل، رمز، نماد Symbol (ب)

تعریف سمبل در کتب غربیان متفاوت و مبهم است[۲۲]. اولمن می‌گوید[۲۳]: سمبل ایماژی (استعاره‌یی) است که به شکلی به یاد ماندنی یکی از موضوعات عمدهٔ یک اثر ادبی را بیان کند (شبیه به معنی Leitmotive واگنر). استعاره وقتی سمبل می‌شود که: ۱ـ مشبهٌ‌به آن حسی باشد، ۲ـ مکرّر و اصلی باشد. سمبل گاهی اسم کتاب است مثلاً طاعون La pest کامو سمبل است. در حوالی سال ۱۹۴۰ طاعون شهر oran را فرا می‌گیرد. امّا طاعون سمبل تصرف نازی‌ها هم هست. در این صورت سمبل نوعی براعت استهلال فشرده و مجمل است.

حس‌آمیزی Synaesthesia (ب)

ترادف دو واژه مربوط به دو حس مختلف: صدای گرم، جیغ بنفش. فی‌الواقع حسی را با حس دیگر وصف می‌کنند: صدای سرد

زبانشناسی هم‌زمانی (یا برزمانی)، زبانشناسی توصیفی Synchronic linguistics (ز)

← Diachronic Linguistics

مترادف Synonym (ز)

دو یا چند واژه که از نظر معنی دقیقاً یا تقریباً مانند هم باشند.

Syntactics (ز)

نحوشناسی

رابطهٔ نشانه‌ها (دال‌ها) را با یکدیگر در داخل یک جمله مطالعه می‌کند.

Syntagm (Syntagma یا) (ز)

همنشین

ترکیب دو یا چند واحد زبانی برای تشکیل یک جزء بزرگتر مثلاً: در نگریستن مرکب از دو سینتاگم است، هم‌چنین کلماتی که درکنار هم قرار می‌گیرند تا جمله‌یی بسازند سینتاگم‌ها هستند.

Syntagmatic axis[۲۴] (ز)

محور همنشینی

که به آن Syntagmatic relations هم می‌گویند. از مصطلحات معروف سوسور است. زبان دو محور افقی و عمودی دارد. محور افقی محوری است که در آن هر کلمه باکلمهٔ پس و پیش خود (زنجیرهٔ گفتار) در ارتباط است. در جملهٔ «دیروزکتابم را خواندم» می‌توان به جای خواندن، بازکردن یا نگاه کردن را همنشین کرد امّا نمی‌توان از «شکستن» استفاده کرد. یاکوبسون به جای این اصطلاح، اصطلاح محور ترکیب axis of combination را به کار می‌برد. روابط کلمات در محور همنشینی، بالفعل وجود دارد (حاضر است) امّا روابط کلمات در محور جانشینی بالقوه (غایب) است.

Syntax (ز)

نحو

روابط کلمات با یکدیگر در جمله.

System (س)

نظام

در سبک‌شناسی گاهی به معنی زبان بالقوه (langue) به کار می‌رود.

Text (س)

نوشته، متن

هر قسمت از زبان (واژه، جمله، کلام) که مورد بررسی است و با توجه به context ارزیابی می‌شود.

text گاهی به معنی گفتار (زبان بالفعل) به کار می‌رود.

Thematics (ن)

معنی‌شناسی ادبی

بحث معنی و محتوی در فن ادبیات (poetics). به نظر فرمالیست‌های روسی فقط باید به مسألهٔ فرم توجه کرد، زیرا مطالعهٔ محتوی دشوار و غیر عینی است.

Tone (ن)

لحن

لحن احساسی است که گوینده می‌خواهد آن را بیان کند. Mood احساسی است که خواننده از اثر درمی‌یابد. این دو همواره یکی نیستند.

Transformational grammer (ز)

دستور گشتاری

نظامی که اجازه می‌دهد ژرف‌ساخت طی مراحل و تحت قوانین مشخّصی به روساخت تبدیل شود.

Transformational - generative grammar (ز)

دستور زایشی ـ گشتاری

از مصطلحات چمسکی و از نظریه‌های معروف زبانشناسی که در سبک‌شناسی هم مورد توجه است. برطبق این نظریه باید به جملات به دو اعتبار ژرف‌ساخت (Deep structure) و روساخت (Surface structure) نگریست. از ژرف‌ساخت، با اعمال گشتار، جملهٔ روساخت زائیده می‌شود. مثلاً jump (بپر) روساختی است که با قاعدهٔ گشتاری «حذف امری» Imperative deletion از You jump مشتق شده است. برخی از گشتارها (مثل گشتار حذف امری) اجباری و برخی از گشتارها اختیاری هستند.

Transparent and opaque terms (ز)

واژه‌های روشن و تیره

از اصطلاحات علم معنی‌شناسی. مقصود از واژه‌های روشن، واژه‌هائی است که بین صدا (sound) و معنی (meaning) آن‌ها رابطه‌یی باشد و در نتیجه به معنی خود دلالت روشنی داشته باشند: چک چک، خودنویس. واژه‌های تیره واژه‌هائی هستند که به معنی خود دلالت روشنی ندارند مثل بددل به معنی ترسو. بسیاری از واژه‌های فرنگی معمول در فارسی مثل تلویزیون، تلفن برای فرنگیان روشن (چون ریشهٔ این لغات را می‌دانند) و برای ما تیره است.

بعضی از زبان‌ها (مثلاً آلمانی) نسبت به بعضی از زبان‌ها (مثلاً انگلیسی و فرانسه) لغات روشن بیشتری دارند. عربی نیز از نظر لغات روشن بسیار غنی است.

اوج تیرگی، استعاره و اوج روشنی، اسم صوت است. ممکن است واژه‌هائی که در گذشته روشن بودند امروزه تیره محسوب شوند و برعکس.

این مفهوم را ظاهراً اولین‌بار S.Ullmann معنی‌شناس و سبک‌شناس معاصر مطرح کرد.

Type (ن)

تیپ

شخصیتی که نمایندهٔ گروهٔ کثیری از مردم باشد. تیپ‌سازی در ادبیات مرسوم است.

«حاجی آقا» صادق هدایت یک تیپ است. سارتر می‌نویسد: «نمونهٔ نوعی (تیپ) چیست؟ حقیقتی که فقط یک رویه دارد. وقتی مولیر نمونهٔ «خسیس» را می‌سازد، از انسان فقط رویهٔ خسّتش را نشان می‌دهد و حال آن که انسان مانند هر واقعیت دیگری چندین رویه دارد»[۲۵].

Unité de pensée (س)

واحد فکری، کمینه محتوا

شارل بالی محتوای واحد عبارات متحدالمضمون را «واحد فکری» می‌خواند. واحد فکری عباراتی چون عطایش را به لقایش بخشید، غزل خداحافظی خواند، عنان پیچید، «ترک کرد» است.

Utterance (ز)

ادا

هر ادائی اعم از اصوات، واژه، جمله.

Versimilitude (ن)

حقیقت‌نمائی

برخی از آثار راست‌نما هستند و خواننده دوست دارد آن را باور کند.

Whorfian hypothesis (ز)

فرضیهٔ ورف

← Linguistic relativity

پانوشت‌ها

۱ ـ لفظاً یعنی آن چه با text می‌آید و با آن همراه است.
۲ ـ context در فارسی گاهی باید متن ترجمه شود، حال آن که text را هم متن گفته‌ایم و این دو را نباید با هم اشتباه کرد.
۳ ـ رک تفسیر چاتمن از سخنرانی تدروف (Tzvetan todorov) درس ۴۱ کتاب:
Literary style, a symposium, edited by seymour chatman, 1971
۴ ـ رک سخنرانی رولان بارت در کتاب چاتمن، ص ۷.
۵ ـ Linguistics and Literature (an introduction to literary stylistics), Raymond Chapman, 1974, P.48
۶ ـ Style in Fiction, Geoffrey N.Leech/Michael H.Short, Longman, 1981, P.144
۷ ـ مأخذ فوق، ص ۴۸
۸ ـ مأخذ فوق، ص ۱۶۷
۹ ـ
مرا شیوهٔ خاص و تازه است و داشت   همـــان شیـوهٔ بـاستان عـنصری
خاقانی
۱۰ ـ رک چاتمن، ص ۳۱، مقالهٔ تدروف.
۱۱ ـ در فرانسه: Axe paradigmatique
۱۲ ـ زبانشناسی چیست، سوزت هیدن الگین، ص ۶۹
۱۳ ـ رک چاتمن، ص ۴۰
۱۴ ـ سبک‌شناسی ساختاری، ص ۷۷
۱۵ ـ رک Leech، ص ۶۹
۱۶ ـ Course in modern linguistics, P.556
۱۷ ـ رک چاتمن، ص ۴۳
۱۸ ـ رک چاتمن، ص ۳۷
۱۹ ـ زبانشناسی چیست، ص ۸۷
۲۰ ـ Language and style, stephen ullmann, oxford, 1966, P.100
۲۱ ـ همانجا، همان صفحه
۲۲ ـ جهت آگاهی از تعریف من رجوع شود به کتاب «بیان».
۲۳ ـ Language and style
۲۴ ـ به فرانسه: Axe syntagmatique
۲۵ ـ ادبیات چیست، سارتر، ترجمه نجفی و رحیمی، چاپ اوّل، ص ۱۳

راهنمای جواب تمرینات

فصل اول

تمرین ۱. موضوع شعر تضاد بین انسان و دشمن اوست و این تضاد در لغات: تلخ / چرب و شیرین، شکر / زهر و تعبیرات چرب و شیرین دادن، چرب و شیرین مزیدن، شکر یافتن / میوهٔ تلخ دادن، زهر خوردن نموده شده است.

شاعر برای نشان دادن این تضاد از ابزار ادبی تشبیه (از نوع تمثیل) استفاده کرده است: رابطهٔ بین انسان و دشمن را به باغبان و درخت بدسرشت تشبیه کرده است. در نتیجه لغاتی مربوط به درخت و میوه دادن و رسیدگی از درخت در شعر دیده می‌شود: درخت تلخ نهاد، درخت تلخ گوهر، میوهٔ تلخ پدید آوردن...

قاطعیت شاعر در ابراز عقیده‌اش از لحن حماسی شعر و لغات استوار کهن پارسی و وزن متقارب شعر پدیدار است.

تمرین ۲. شعر عنصری شعری است شاد، توصیفی و برونگرا که فقط به جنبه‌های عینی و بیرونی بهار پرداخته است. شعری است واقع‌گرا که با توجه به اوضاع اجتماعی قرن پنجم هم از معشوق مؤنّث (حجابی لعبتان) و هم از معشوق مذکّر (باز همچون عارض خوبان زمین اخضر شود) سخن گفته است. شعری است با دید اشرافی و به این مناسبت در آن لغاتی چون افسر سیمین، دیبا، حلّهٔ چینی، گوشوار، گوهر و طبلهٔ عطار... آمده است. توصیف بهار بهانه‌یی برای توصیف شهریار است. تشبیهات آن (جز بیت آخر) محسوس به محسوس است یعنی یک چیز عینی بیرونی به یک چیز عینی بیرونی دیگر مانند شده است و از این نظر نمی‌تواند حاوی مطالب معنوی و فلسفی باشد.

امّا شعر مولانا شعری است درونگرا و یکی از مهم‌ترین فرق‌های آن با شعر عنصری در جاندارپنداری (پرسونیفیکاسیون) است. سوسن و گل و نسرین و سمن و سرو و بنفشه و نیلوفر و نرگس و صنوبر سخن می‌گویند و این یکی از تمایزات

سبکی (با توجه به بسآمد) و کاربردی و نقش‌گرایانه سبک عراقی و خراسانی است که در این سبک اخیر هم از این گل‌ها نام برده شده است. لکلک سخن‌گو است و خود بهار نیز جاندار است (خوش‌عذار). فرق مهم دیگر این شعر جنبهٔ متافیزیکی آن است و شهریار این شعر مانند شعر عنصری شاه نیست بلکه خداست. ترکان زیبارو (گل و گیاه و روح) به دستور خداوند از عدم (ترکستان آن دنیا) به هندوستان آب و گل (وجود عینی و ظاهری و جسم) درآمده‌اند و به طور کلی بهار شعر مولانا چیزی فراتر از بهار است (عمر پایدار) و می‌توان آن را رمزی از جهان روح و معنویت گرفت. بدین‌ترتیب توصیف بهار بهانه‌یی برای توصیف و طرح فلسفی حیات و ممات است و به لحاظ سبک‌شناسی نقش‌گرا، نقش بهار در شعر عنصری و مولانا کاملاً متفاوت است. فرق دیگر این دو شعر این است که مولانا به مناسبت فضای معنوی و فلسفی شعر از سمبل استفاده کرده است.

تمرین ۳. نگاه و احساس تازهٔ نویسنده باعث ساخت‌های جدید زبانی و اسنادهای نوین شده است. به طور کلی زبان مبهم این نوشته مبیّن احساس تازه و غریب نویسنده است. برخی از موارد خروج از هنجارهای عادی زبانی و فکری از این قرار است:

هم یک زن بود و هم یک چیز ماوراء بشری داشت. صورتش فراموشی گیج‌کنندهٔ... به جای: صورتش خاطرهٔ فراموش شدهٔ صورت‌های دیگر را در ذهنم زنده می‌کرد. گوی الماس سیاهی که در اشک انداخته باشند (تشبیه خیالی). شب ابدی (چگونه شبی است؟). سیاهی مهیب افسونگر (تضاد). لرزیدن زمین در زیر پا. زمین خوردن و در عین حال کیف کردن...

فصل دوّم

تمرین ۱. شعر فردوسی با آن که سخت مؤثر است لحنی حماسی و آمرانه دارد و از طرف دیگر کاملاً مخیّل است. فردوسی روابط خود را با پسر وقتی که هنوز زنده است مجسم می‌کند، بین آنان همواره اختلاف است از جمله پسر بدون کسب اجازه از پدر رفته است. می‌گوید باید به سرعت او را بیابم و برای این کار، سرزنش کنم. بعد با خود می‌گوید علت رفتنش این بود که همواره با من درشت بود و این دفعه کاملاً برآشفت و رفت. سپس به خود تسلی می‌دهد که او به روشنائی رسیده و برای من هم جائی نگاه داشته است و منتظر من است و از این که من دیر

کرده‌ام عصبانی است...

روابط حقیقی پدر و پسر که مبتنی بر قهر و آشتی‌هاست و تسرّی این وضع به وقتی که دیگر پسر زنده نیست به این شعر سیمائی منحصربه‌فرد داده است. زبان ساده و حماسی است و تکرار لغاتی چون بیغاره، درشت، برآشفت، خشم داشتن که همگی دلالت بر حالت ستیزه‌جوئی دارد جلب نظر می‌کند، از طرف دیگر دو نوع لغت: یک دسته به معنی خشم و دعوا و دیگری آرامش و سکون، بین پدر و پسر معاوضه می‌شود. همان‌طور که پسر تیز می‌شتابد و درشت است و برآشفته است و پشت کرده است، پدر هم می‌شتابد و بیغاره می‌کند. پسر به روشنائی می‌رسد و زمانی است که پدر را چشم دارد، همین‌طور پدر در درنگ است و در دیر آمدن. تضاد بین حالات که در لغات نموده شده است به شعر ساخت منسجمی بخشیده است. یک نکتهٔ سبکی قابل تأمل بکارگرفتن واژهٔ روشنائی برای مرگ است که قاعدةً باید تیره و سیاه باشد.

در شعر خاقانی بیشتر با قدرت‌نمائی‌های یک شاعر حرفه‌یی مواجهیم، چنان که در ابیات متعددی با نحوه بیان‌های مختلف فقط می‌گوید گریه کنید. شعر خاقانی لحن حماسی شعر فردوسی را ندارد و باید آن را از نوع ادب غنائی که در آن بیان احساس و عواطف می‌کنند محسوب داشت. شاعر با این که متأثر است با این همه از اظهار فضل که شیوهٔ اوست غافل نیست. طرح شبیه به آن طرح داستانی زیبا و ساده و مؤثر که در شعر فردوسی دیدیم اینجا نیست. یک نکتهٔ جالب در این شعر حضور مادر و شرکت‌کنندگان در مراسم عزاداری است که در شعر فردوسی نبود. فردوسی در دنیای حماسی خود تنهاست امّا خاقانی در این مصیبت یار و یاورانی دارد. مهم‌ترین فرق این دو شعر زبان استعاری خاقانی و زبان سادهٔ فردوسی است که برای مرثیه مناسب‌تر است. برای خوانندگان امروزی زبان شعر خاقانی تیره‌تر از فردوسی است (با آن که متأخر از اوست) و در نتیجه تأثیر شعر فردوسی بیشتر است (با آن که زبان او به لحاظ ادبی ساده‌تر است).

فصل سوم

تمرین ۱. متن مورد بحث از وجوه گوناگون، ادبی است و در آن عناصر خلاقیت کاملاً آشکار است. به چند مختصه اشاره می‌شود:

۱. ساخت‌های غیرمتعارف (منحرف): اسناد منجمد شدن به فکر، آوردن فعل «تولید شدن» برای زندگی، آوردن صفت «ازلی» برای حماقت، ذکر «من» در مواردی

که ظاهراً لازم به نظر نمی‌رسد، ادعای «شرکت داشتن» در گردش زمین و افلاک و نشو و نمای رستنی‌ها و جنبش جانوران.

۲. جاندار بودن همهٔ اشیاء: حرکت موجودات و طبیعت، برقراری جریان اضطرابی بین نویسنده و همهٔ عناصر طبیعت، گردش زمین و افلاک...

۳. حضور عناصر غیرمنطقی: از قبیل درهم‌ریختگی زمان و مکان: شرکت در گردش زمین و افلاک و نشو و نمای رستنی‌ها و جنبش جانوران، توأم شدن زندگی با گذشته و آینده و دور و نزدیک...

۴. ابهام: که بر همهٔ اجزای متن حکمفرماست: چون زندگیم مربوط به همهٔ هستی‌هائی می‌شد که دور من بودند، همهٔ سایه‌هائی که در اطرافم می‌لرزیدند.

۵. فضای جادوئی و اساطیری متن: یک زندگی منحصربه‌فرد عجیب، سایه‌هائی که می‌لرزیدند، رشته‌های نامرئی، جریان اضطراب، قدرت درک رموز نقاشی‌های قدیمی، اسرار کتاب‌های مشکل فلسفه، وقوع در گردش زمین و افلاک و در نشو و نمای رستنی‌ها... توأم شدن با گذشته و آینده و دور و نزدیک.

۶. زبان عاطفی: زبان متن به نحوی است که بیشتر از آن که بفهماند تأثیر می‌کند و احساسات و عواطف را برمی‌انگیزاند. جملات انشائی است و قابل صدق و کذب نیست: یک زندگی منحصربه‌فرد عجیب در من تولید شد.

۷. اغراق: در سبک ادبی مطالب را یا بیش از حد بزرگ می‌کنند و یا کوچک: قدرت او بر درک همهٔ رموز و اسرار... تکرار همه: همهٔ هستی‌ها، همهٔ سایه‌ها و همهٔ عناصر و آوردن صفاتی از قبیل: عمیق، به آسانی.

تمرین ۲: این قطعه از رودکی است و لذا سبک آن خراسانی است:

از نظر زبان قدیمی است: افعال پیشوندی دارد: باز مردن، باز شناختن. «نه» به صورت قید نفی به کار برده شده است و فعل را منفی می‌کند. گاهی بر سر فعل امر «ب» نیامده است: زی (و گاهی هم آمده است: بپذیر، بگیر). حرف قبل از ضمیر متصل، ساکن مانده است: یکدگرْشان. «نی» به معنی نیست. لغات قدیمی از قبیل چنبر و زی دارد. لغات عربی آن کم است (عنا، شدت، امان، نعمت، حکم، مجاز): ۶ لغت عربی در مقابل حدود ۶۰ واژهٔ فارسی یعنی ده درصد.

از نظر فکری برونگراست و حالات بیرونی را توصیف می‌کند نه درونی را: گرفتن ری تا طراز! زندگی در عنا و شدت یا امان و نعمت. تعلیمی است و پند و اندرز می‌دهد. سخن از شهرهای کهن چون ری و طراز است.

به لحاظ ادبی: زبان تصویری نیست و از بدیع و بیان چندان استفاده نشده

است. یک مورد تشبیه دارد (این همه باد و بود تو خواب است). بدیع آن مقدماتی است: تضاد بین کوته و دراز، جناس بین باد و بود. قطعه است و ردیف ندارد.

چنین مختصاتی دلالت بر دورهٔ نخستین شعر فارسی یعنی سبک خراسانی دارد.

تمرین ۳. ۱ ـ مبالغه و اغراق: در جائی که انتظار غلو شدیدی است از اغراق‌های خیلی ضعیف استفاده می‌کند چنان که می‌توان گفت اصلاً اغراقی در کار نیست و این باعث جلب توجه و مکث خواننده در شعر می‌شود:

گفته بودم چو بیایی غم دل با تو بگویم

چه بگویم که غم از دل برود چون تو بیائی!

چنین مختصاتی دلالت بر دورهٔ نخستین شعر فارسی یعنی سبک خراسانی دارد.

نه آنچنان به تو مشغولم ای بهشتی‌روی

که یاد خویشتنم در ضمیر می‌آید

چنانت دوست می‌دارم که گر روزی فراق افتد

تو صبر از من توانی کرد و من صبر از تو نتوانم

وگاهی از این شیوه در محل تشبیه استفاده می‌کند:

به دستگیری افتادگان و محتاجان

چنان که دوست به دیدار دوستان مایل

حال آن که در مایل بودن دوست به دیدار دوست اغراقی نیست و امری بدیهی به نظر می‌رسد.

۲ ـ استفاده از لغات عربی به جای لغات مرسوم فارسی که برخلاف انتظار خواننده است. بنظر می‌رسد که سعدی به سبب اقامت طولانی در کشورهای عربی غرابت این لغات را حس نمی‌کرده است. به هر حال در آن زبان ساده و روان سعدی این‌گونه لغات جلب نظر می‌کنند:

محقق همان بیند اندر ابل

که در خوبرویان چین و چگل

صنم اندر بلد کفر پرستند و صلیب

زلف و روی تو در اسلام صلیب و صنمند

بیار ساقی سرمست جام بادهٔ عشق

بده به رغم مناصح که می‌دهد پندم

لوحشَ‌الله از قد و بالای آن سروسهی

زآن که همتایش به زیر گنبد دوار نیست

۳ ـ کاربردهای خاص برخی از لغات مثلاً احتمال کردن در معنی تحمل کردن:

احتمال نیش کردن واجب است از بهر نوش
حمل کوه بیستون بر یاد شیرین بار نیست

۴ ـ علاقهٔ به صنعت بدیعی استثنای منقطع (شاید تحت تأثیر صرف و نحو عرب)

بخوشید سرچشمه‌های قدیم
نماند آب جز آب چشم یتیم

به عهد ملک وی اندر، نماند دست تطاول
مگر سواعد سیمین و بازوان سمین را

۵ ـ آوردن فعل گفتن برای سوگند و معادل‌های آن (به جای خوردن):

قسم به جان تو گفتن طریق عزت نیست
به خاکپای تو آن هم عظیم سوگندست

ز روزگار به رنجم چنان که نتوان گفت
به خاک پای خداوند روزگار، یمین

تمرین ۴. معادل تقریبی آن در زبان عادی چنین است: صبح آشکار شد و راز دل زمانه را آشکار کرد. امّا شاعر به بیانی دقیق‌تر گفته است صورت صبح عمداً حجاب از چهره برگرفت و راز دل زمانه را به صحرا افکند یعنی آشکار کرد. امّا اولاً صبح چگونه صورت و حجاب دارد؟ (استعاره مکنیه) و آنگهی زمانه چگونه دل دارد تا آن که رازی در آن داشته باشد (استعارهٔ مکنیه). چگونه از صبح فعل سر می‌زند (به عمدا برافکندن)؟ (استعارهٔ مکنیه).

به صحرا افکندن چرا به معنی آشکار کردن است؟ (کنایه، ربط لازم و ملزوم). شاعر تخیّل کرده است که صحرا صاف و بیکران است و اگر چیزی را در آن پرتاب کنیم پنهان نخواهد ماند. شب را پیچیده در هاله‌یی از راز و رمز تصور کرده است که صبح به عمد خواسته است اسرار او را آشکار کند، امّا چگونه رازافکندنی است؟ آن را به شیءیی تشبیه کرده است که قابل پرتاب باشد. صبح را به زنی مانند کرده است که حجاب بر رخسار دارد و در پرده‌یی از رمز و راز است. آیا خود صبح پرده را برمی‌افکند یا رخسارش؟ چنان که ملاحظه می‌شود شعر پر از عناصر فرامنطقی است، بدیع و بیان سنّتی فقط مقداری از تخیّل شاعر را توضیح می‌دهد: استعارهٔ مکنیه تخییلیه (رخسار صبح، دل زمانه)، کنایه (به صحرا افکندن)... کلام علاوه بر

این خروج از هنجارهای زبانی و فکری در شبکه‌یی از نظم و تناسبات هجائی (وزن) قرار دارد.

فصل چهارم

در هر سه مصراع شاهرودی عبارتی دعائی و مذهبی است: بسم‌الله، آیة‌الکرسی، توکلت علی‌الله. امّا بیان ساده است. فقط یک جا سرودن را مجازاً به دست اسناد داده است. ترس و وحشت ماهیگیر را بیان می‌کند.

مصراع‌های بادیه‌نشین ادبی‌تر است و تشبیه دارد: قایق خورشید، مرغ سبز یادها، قصرهای موج، جز در مصراع آخر که ساده است: وینک آیا در درون تور ماهی‌گیر.

رؤیائی تسلط بیشتری بر کلام دارد اولاً بین هر سه مصراع او قافیه است: می‌راند، می‌خواند، می‌ماند و ثانیاً تعیین مسیر فکری شعر با اوست زیرا این شعر سه بند دارد که مصراع آخر هر بند را او باید بگوید و اوست که باید تعیین کند که ماهیگیر موفق می‌شود یا نه؟ ناهموار موج بجای ناهمواری موج آوردن صفت به جای مصدر است که در شعر نو مرسوم است (در دستنویسی که داشتم: ناهمواره موج) و این انحراف ادبی است. در مصراع آخر قرار دادن حسرت در تور هم کلام را ادبی و نو کرده است.

به نظر می‌رسد که ذهن بادیه‌نشین رؤیائی‌تر و رمانتیک‌تر از دیگران است و چندان با واقعیت منطبق نیست. ماهی‌گیر فقیری که به دعا متوسل شده است نباید موج را به صورت قصر ببیند، شاعر ذهنیت خود را به ماهی‌گیر نسبت داده است و مرغ سبز یادها متعلق به اوست نه ماهی‌گیر. این ذهنیت او از طرفی رؤیائی را مجبور می‌کند که او هم از جلوهٔ هر یاد سخن بگوید و از طرف دیگر سرانجام در چهارچوب منطق کلام شاهرودی قرار می‌گیرد و آن مصراع ساده را می‌گوید: وینک آیا...

فصل پنجم

تمرین ۱. نویسندهٔ این متن مانند تمام نویسندگان متون نثر فنی شب شدن و روز شدن را بهانه‌یی قرار داده است تا به سجع‌پردازی و موازنه و ترصیع و به طور کلی هنرنمائی بپردازد، تسلط خود را بر زبان نشان دهد و اقتدار خود را در وصیف و ادای معنای واحد به طرق مختلف به نمایش گذارد. بدین ترتیب نتیجه می‌گیریم که

در متونی که به نثر فنی نوشته شده‌اند نقش زبان در مرحلهٔ اول هنرنمایی است نه انتقال معنی و پیام و این از نظر سبکی برعکس نثر مرسل قرون سوم و چهارم و پنجم است.

تمرین ۲. در شعر نظامی، لحن لحنی شاد است. گوینده از این که کودک از هفت سالگی به چهارده سالگی رسیده است شادمان است، این شادمانی دقیقاً در زبان نموده شده است. نخست گلی بود که به چمن حواله بود و اینک سروی است که بر اوج سر کشیده است. جای گل به سرعت با سرو عوض می‌شود و این می‌رساند که گوینده کاملاً از رسیدن آن هفت‌ساله به چهارده سالگی خشنود است. دید شاد، برونگرای شاعر، با لغاتی چون گل و چمن و سرو و اوج در ارتباط است.

در شعر سپهری، لحن لحنی اندوهناک است. شاعر از این که طفل از کوچهٔ سنجاقک‌ها دور شده است شادمان نیست و اندوه خود را کاملاً در انتخاب لغات و ترکیبات نشان داه است. طفل پاورچین پاورچین یعنی آهسته دور می‌شود و این نشان می‌دهد که شاعر ناخودآگاه خواسته است این دور شدن را بطیء کند. از طرف دیگر برای دوران کودکی استعارهٔ زیبای کوچهٔ سنجاقک‌ها را آورده است تا دور شدن از آن غبن باشد نه حُسن. لحن اندوهناک شاعر در انتخاب لغات صمیمانهٔ پاورچین پاورچین و سنجاقک‌ها ـ که در متون ادبی به کار نرفته‌اند ـ نموده شده است.

تمرین ۳. آوانویسی بیت اول چنین است:

bā/de No/ru/zi ha/mi dar bus/tan bot/gar ša/vad

tā ze son/ʔaš har da/rax/ti loʔ/ba/ti di/gar ša/vad

کلمات از نظر تعداد هجا:

یک هجائی	دو هجائی	سه هجائی
۴	۸	۳

در محل اتصال دو هجا:

cc	vc
۵	۸

نوع هجا:

cv	cv	cvc	cv̄c
۸	۸	۱۲	۱

آوانویسی بیت مولانا:

ba/hār ʔa/mad ba/hār ʔa/mad ba/hā/re xaš ʔe/zār ʔā/mad
xa/so sar sab/z šod ʔā/lam ʔa/vā/ne la/le/zār ʔā/mad

کلمات از نظر تعداد هجا:

یک هجائی	دو هجائی	سه هجائی
۴	۱۰	۲

در محل اتصال دو هجا:

cc	vc
۰	۱۲

نوع هجا:

cv	cv̄	cvc	cv̄c	cvcc
۹	۷	۸	۵	۱

در این هر دو بیت کلمات دوهجائی از همه بیشتر است که ظاهراً طبیعی زبان فارسی است و نکته‌یی را روشن نمی‌کند. در هر دو در محل اتصال هجا، vc یعنی ترادف مصوت ـ صامت بیشتر است (که ظاهراً برخلاف شعر حافظ است که در آن cc بیشتر است). فرق این دو بیت در نوع هجاست که در اولی cvc و در دومی هم cvc و هم cv از همه بیشتر هستند (در حافظ هم cv از همه بیشتر است).

فصل ششم

تمرین ۱. سبک نثر گوناگون است و هر گروه از نویسندگان شیوه‌یی را انتخاب کرده‌اند:

۱ ـ برخی به دنبال نثر مسجّع رفته‌اند و آغاز و پایان نوشتهٔ خود را به سجع آراسته‌اند. این سبک از نظر اهل فن پسندیده نیست. (اشارهٔ او به نثر بینابین اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم چون تاریخ بیهقی و چهارمقاله و سیاست‌نامه و قابوس‌نامه است).

۲ ـ برخی دنبال کلام طبیعی رفته‌اند و گرد تکلّف و صنعت نگشته‌اند. روش نویسندگان بزرگ چنین است و نویسندگان کهن فارسی و عربی هم همین سبک را برگزیده بودند (اشاره او به نثر مرسل از قبیل تاریخ بلعمی است).

۳ ـ گروهی به دنبال نثر مصنوع هستند و کلام آنان پر از صنایع گوناگون چون

تجنیس و اشتقاق و موازنه... است (مراد او نثر فنی از قبیل کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه است).

۴ ـ گروهی به دنبال زیبائی لفظ و زبان هستند و چندان به معنی اهمیت نمی‌دهند (این تقسیم‌بندی زائد است چون قبلاً به شیوه‌های نثر اشاره کرده است. این مورد کلی است و در هر طبقه گروهی را دربر می‌گیرد امّا غالباً در نثر مصنوع و مقامه‌نویسی مصداق دارد).

امّا سبک من آمیزه‌یی از همهٔ سبک‌های بالاست و از هر شیوه‌یی استفاده‌یی کرده‌ام. گاهی دنبال نثر طبیعی و آسان وگاهی دنبال نثر فنی دشوار بوده‌ام. امّا سبک اصلی من این است که به هر حال در صنعت افراط نکنم و تکلّف را به آنجا نکشانم که واژه‌های زشت و غیرمعمول به نثر من راه یابد.

و مکاتبات من اگرچه از سجع و صنعت‌های دیگر خالی نیست، امّا غالباً به شیوه‌یی است که شرح دادم و عبارات و استعارات آن لطیف است.

تمرین ۲. کتاب‌هائی که به فارسی نوشته‌اند، مخصوصاً کلیله و دمنه، از نظر سبک و نوع سخن یکنواخت است، مثل باغی است که در آن جز یک میوه نباشد. امّا در کتاب من چند نوع از سبک‌های نثرپردازی به‌کارگرفته شده است، مانند باغی است که در آن میوه‌های گوناگونی از لفظ و معنی وجود داشته باشد.

تمرین ۳. انواع نگارش تا آنجا که من می‌دانم سه است: دبیرانه و واعظانه و محققانه (یعنی ادبی یا مترسلانه، تعلیمی و تحقیقی) امّا اقسام طرز بیان و سبک فراوان است... الفاظ مهجور و غریب را وقتی نتوانند در عبارات موزون به کار برند و لاجرم به زور در نظم و نثر وارد کنند، متکلف شود و هزار بار زشت‌تر از الفاظ معمولی مستعمل باشد. نهایت هنرنمائی آن است که بتوان متکلّف و مصنوع را طبیعی و دلپسند کرد و الفاظ غریب مهجور را طوری به کار برد که مورد قبول و پسند افتد چنان که من در نامه‌ها و قصاید خود کرده‌ام.

فصل هفتم:

تمرین ۱. سطح زبانی:

شعر مورد بحث از نظر زبان متنی کهن است و در هر سه سطح آوایی و لغوی و نحوی مختصات زبانی فارسی کهن را دارد:

سطح آوایی: بودن بنابه نرم دوره‌های کهن فارسی به صورت مخفف بُدن درآمده است: بدی. اضافه به سبک کهن به حذف کسرهٔ اضافه: قطره باران. آخرین صامت

«من» در اضافه به ضمیر ساکن مانده است: مَنْتْ. الف کثرت و مبالغه دارد: بسا دلا، بسا نگار. از بدیع لفظی (سجع و جناس و تکرار) تا حدودی استفاده کرده است:

بسا کنیزک نیکو که میل داشت بدو   به شب زیاری او نزد جمله پنهان بود

بین نیکو / بدو / او سجع مطرف است.

امّا از تکرار که از مختصات مهم سبک کهن است فراوان استفاده کرده است. تکرار فعل: هرچه دندان بود، چراغ تابان بود، سپید سیم‌زده بود، در و مرجان بود و در چندین بیت هر دو مصراع به «بود» ختم شده‌اند. تکرار عبارت: شد آن زمانه، همیشه چشمم، و این باعث موازنه شده است:

شد آن زمانه که رویش بسان دیبا بود   شد آن زمانه که مویش بسان قطران بود

هم‌چنین تکرار باعث انواع ردالصدر و ردالعجز شده است: چنان که «نحس کیوان» آخر بیت سوم در اول بیت چهارم تکرار شده است (رد العجز الی الصدر). یا «گردوگردان) آخر مصراع اول بیت پنجم در آخر مصراع دوم همین بیت تکرار شده است (رد العروض الی العجز).

ردیف شعر ساده و فعلی است. وزن شعر مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن است که با موضوع شعر که حسب حال و روایت است تناسب دارد. به صورت عادی موسیقی شعر چندان پیشرفته نیست امّا اگر شعر را به صورت ملحون زمزمه کنیم کاملاً موسیقیائی است.

سطح لغوی: لغات عربی آن کم است و غالباً از معادلات فارسی استفاده شده است: نازش (تفاخر)، به سان، به کردار (مثل)، کیوان (زحل). لغات فارسی کهن دارد: یزدان (خدا)، شکسته بیابان (بیابان ناهموار)، نهیب (بیم و ترس)، نبید (می و باده)، دیدار (چهره). لغات نزدیک به پهلوی دارد، مثلاً خوبی را در معنی زیبائی به کار برده است. در پهلوی هم به زیبا خوب چهر (hu-čihr) می‌گفتند یا نیکو را (کنیزک نیکو) به معنی زیبا به کار برده است که در پهلوی هم nēkog به همین معنی است.

«که» را به معنی کسی که به کار برده است: کرا یعنی کسی را که. کجا در نقش موصول: همان کجا یعنی همان که: «کهن کند به زمانی همان کجا نو بود» یا «و باغ خرم گشت آن کجا بیابان بود». «به» صفت ساز: بفزون (زیاد).

سطح نحوی: آوردن «ب» بر سر فعل ماضی: بسود (از سودن)، بریخت. آوردن ماضی استمراری در ساخت‌های کهن: رفتی (می‌رفت)، ندانستمی (نمی‌دانستم)، همی خرید. آوردن ماضی به جای مضارع: وقت عصا و انبان بود (یعنی هست). بین همی و فعل فاصله افتاده است: همی چه دانی. افعال را در معانی قدیم

استعمال کرده است: شدن به معنی رفتن: شد آن زمانه. نوشتن به معنی طی کردن، گشتن به معنی تغییر حال دادن: من دگر گشتم. افعالی که امروزه مرسوم نیست: سختن به معنی اندازه گرفتن و سنجیدن و شمردن، یارستن در معنی جرأت کردن. افعال پیشوندی: فرو ریختن. آوردن «واو» در آغاز «و باغ خرم گشت آن کجا بیابان بود». «نه» قید نفی: نه نحس کیوان بود (نحس کیوان نبود). جمع با الف و نون: زلفکان، این‌چنینان (یعنی چنین و چنان). دو حرف اضافه در پس و پیش متمم: «به روی او در، چشمم همیشه حیران بود». «را» فک اضافه: «مرا (من را) بسود و فرو ریخت هرچه دندان بود» یعنی دندان من بسود و فرو ریخت.

سطح فکری:

از نظر فکری شعری است برونگرا. هرچند موضوع آن عاطفی و احساسی است امّا وارد دنیای درون نمی‌شود. جنبه‌های بیرونی و عینی پیری را بیان می‌کند: دندان‌هایم ریخته است، دیگر زلف چوگان ندارم، در جوانی رویم دیبا و مویم قطران بود. دید و لحن او حماسی است و به جای آه و ناله از گذشتهٔ خود با لحن مفاخره‌آمیزی یاد می‌کند: بسا کنیزک زیبا که به او میل داشت! با آن که موضوع شعر پیری است، امّا دنیای شادی را توصیف می‌کند: «نبید روشن و دیدار خوب و روی لطیف» و فقط یکی دو مصراع غم‌انگیز دارد که خواننده را با او همدرد می‌کند: «عصا بیار که وقت عصا و انبان بود». از جهانی کهن سخن می‌گوید که در آن دیبا و چوگان و درم و ترک و کنیز است. سخن از خرید و فروش کنیزان است. شاعران به نزد شاهان می‌روند. هنوز طبقهٔ دهقانان هستند. و چون صراحتاً از آل سامان و میرماکان سخن می‌گوید پیداست که شعر مربوط به قرن چهارم است.

شعری است واقع‌گرا و اوضاع و احوال طبیعی عصر خود را نشان می‌دهد: همی خرید و همی سخت بی‌شمار درم... و اتفاقات حقیقی زندگی خود را شرح می‌دهد: در شرح حال او نوشته‌اند که چهل هزار درم وام گرفت و کنیزکی را که دوست داشت خرید. از اشارات دیگر حقیقی در این شعر یاد کرد او از زمانی است که شاعر بزرگ دربار سامانیان است و هنوز کور نشده است. در آن زمان شاد و خرم بود. نشاط او بفزون و بیم او بنقصان بود. ظاهراً کوری او معلول حادثه‌یی سیاسی است زیرا از آن سخن نمی‌گوید. معلوم است که در زمان سرودن این شعر مقام و شغلی نداشته است.

سطح ادبی:

قالب شعر قصیده است که معمول‌ترین قالب (به اصطلاح قالب مسلّط) در

سبک خراسانی است. جای تخلّص هنوز ثابت نشده است. از بدیع معنوی چندان استفاده نمی‌کند. از نظر علم بیان ابتدائی و ساده است. تشبیهات آن محسوس به محسوس است و مثلاً دندان به چراغ تابان و در و مرجان و قطرهٔ باران تشبیه شده است. بیشتر حرف می‌زند و کمتر نمایش می‌دهد. روائی و مستقیم و گاهی گزارش‌گونه است. اگر وزن را از آن بگیریم در بسیاری از مواضع تبدیل به نثر می‌شود، امّا به لحاظ موضوع ادبی و مؤثر است.

فصل هشتم:

تمرین ۱:

۱. کنند و دهند فعل مضارع بدون «می» و ب«». فعل پیشوندی برکندن. مشدد کردن مخفّف: پر

۲. ساکن نگاه داشتن صامت آخر کلمه مضاف به ضمیر یا اسکان ضمیر: مردانْشْ.

۳. آوردن الف اطلاق: جانا، مهمانا. اسکان ضمیر: بچه‌ش. برد به جای ببرد.

۴. الف کثرت و مبالغه: بسا بخیلا. ساختن مصدر فارسی از کلمات عربی: کریمی به جای کرامت. فعل پیشوندی: در پراکنیدن (= در پراکندن). ساختن ماضی از بن مضارع. پراکنیدن.

۵. بی ز (بی از) به معنی بی، بدون.

۶. فسوس به معنی سخره و لعب. پائیدن به معنی بقا داشتن، ماندن.

۷. آوردن به بر سر مفعول دوم فعل گرفتن: کسی را به یار گرفتن = کسی را به دوستی برگزیدن. در شمار گرفتن به معنی حساب کردن.

۸. آوردن «ی» بر سر فعل شرط و جزای شرط: گر ـ نبودی ـ باریدمی. باریدمی به جای می‌باریدم. آوردن «ب» بدون «است».

۹. آوردن «ازین» بیان جنس همراه با «ی» بر سر صفات.

۱۰. فعل امر هم بدون «ب»: کن، گریز و هم با «ب»: بنه، بگزین. صرفه‌جوئی در آوردن را: شبگرد (را)، ره سلامت (را)، ره بلا (را).

۱۱. فاصله انداختن بین می و فعل: می زندگی خواهی.

۱۲. آوردن «یکی» علامت نکره با اسم بدون «ی»: یکی سر. فعل پیشوندی: فروکردن. اندر به جای در.

۱۳. آوردن «یکی» علامت نکره با اسم همراه با «ی»: یکی گوئی. بود به جای

باشد. وی در اشاره به غیرجاندار: گوی. نیامدن «را» بعد از میدان. سپردن به معنی طی کردن. زخم به معنی زدن و ضربه.

۱۴. فهم کردن به جای فهمیدن، یعنی آوردن مصدر مرکب به جای مصدر قیاسی.

۱۵. ساختن مصدر با یاء فارسی از کلمهٔ عربی سهل.

۱۶. بی ز به معنی بدون.

۱۷. «ب» تعدیه: به ترک تو گفتن یعنی عشق ترا ترک گفتن. «نه» قید نفی: نه طبع موزون است: طبع موزون نیست.

۱۸. آوردن «ی» بر سر صفت و موصوف هر دو: داغی تازه‌یی. آوردن «ب» بر سر فعل ماضی: بریخت. همی گفتم به جای می‌گفتم.

۱۹. حرف اضافهٔ مضاعف: به سرچشمه‌یی بر.

۲۰. آوردن فعل مفرد برای فاعل جمع.

۲۱. کشتن در معنی خاموش کردن. سوختن در معنی متعدی.

۲۲. بی از به معنی بدون. صرف فعل دعائی: مبادام.

۲۳. کشتن در معنی خاموش کردن.

۲۴. حذف مصوت کوتاه یا ساکن کردن: بدْهی به جای بِدَهی.

۲۵. کسرهٔ اضافه به صورت «ی»: فتاده‌ی خاک بیز: (و هم‌چنین می‌توان به فک اضافه خواند).

۲۶. ضمیر مفعولی (دایم مرا) یا اضافی (دایم جامه‌ام و هم جایم).

۲۷. حرف اضافهٔ مضاعف: به روی زمین بر.

۲۸. آوردن فعل مفرد برای فاعل جمع. نبد به جای نبود.

۲۹. تخفیف مشدّد: سجاده.

۳۰. فک کسرهٔ اضافه: سر موی.

تمرین ۲:

۱. بیان خواب بدون «ی» امّا با ادات شک و تردید و تشبیه و فعل مضارع: چنان، آید، گوید.

۲. تکرار هزار در بیان عدد. جمع بستن جمع عربی: حروف‌ها.

۳. سوختن در معنای متعدی: سوزاندن.

۴. نمودن در معنای فعل لازم: جلوه کردن.

۵. شوخی در معنی گستاخی و جسارت.

۶. آوردن یاء به آخر فعل شرط و جواب شرط. آوردن «ب» بر سر فعل ماضی. فاضل تر به معنی بهتر.

۷. وجه مصدری: باید بودن. برنجند به معنی می‌رنجند. دهند (بدون می و ب) به معنی می‌دهند.

۸. آوردن یاء شرح خواب به آخر افعال.

۹. چن مخفف چون (تبدیل مصوت بلند به کوتاه). دُ دیگر به معنی دوم: تیرماه به معنی پائیز. سدیگر به معنی سوم.

۱۰. او در اشاره به غیرجاندار. جمع بستن جواهر. «از یاقوت بهترین» به جای «بهترین یاقوت».

۱۱. حرف اضافهٔ مضاعف.

۱۲. گرفتن به معنی شروع شدن.

۱۳. بشکستمانی (شکست می‌دادیم) یک گونهٔ خاص صیغهٔ شرطی.

لغتنامه

آ

آختن: میل کردن
آمودن: پیچیدن، به رشته کشیدن

ابوالفوارس: شجاع و دلیر (لقب شاه شجاع ممدوح حافظ)
اخضر: سبز، سیاه
ازاهیر: جمع ازهار که خود جمع زَهْر است: شکوفه‌ها
اُسْتُره: تیغ سرتراشی
اشمام: بوییدن، بوی
اصطناع: نیکوئی کردن، برگزیدن، مقرب ساختن
افانین: جمع فن
اُمْنیت: آرزو و میل و خواسته
اَنقاس: جمع نِقس: مداد و مرکب و دوده
اَوان: وقت، هنگام

ب

باد و بود: جلال و شکوه
بختی: شتر نیرومند سرخ رنگ
بسدان: بسیاردان
بیغاره: سرزنش
بیّن: آشکار

پ

پیکان: نوک فلزی تیر

ت

تبرّم: سیر آمدن، به ستوه آمدن
تبنگو: کیسه، سبد، زنبیل
تحیّت: درود و سلام و آفرین
تعازی: تسلیت گفتن
تعسّف: به بیراهه رفتن
تل: پشته
تنزیل: پائین آوردن
تهانی: تهنیت گفتن
تیر: حصه و نصیب

ج

جمّاش: دلفریب، شوخ

چ

چرم‌گوزنان: کنایه از کمان
چرمه: اسب
چنبر: حلقه

ح

حُلّه: جامهٔ نو
حِلْیَت: زیور، پیرایه
حُملان: ستور باردار که به کسی بخشیده باشند.
حَوْک: نسج، نظم

خ

خدنگ: تیر
خَضَر: سبز شدن
خفرگ: گنده و پلید
خُلقان: جمع خَلَق: کهنه و ژنده
خوشیده: خشکیده

د

درّاجه: برج‌های نگاهبانی در اطراف قلعه
دسکره: یکی از قُرا خراسان
دمدمه: فریب

ر

رسته: راسته
رسن: ریسمان

س

سندروس: صمغ سروکوهی که سیاه‌رنگ است.
سمین: چاق
سوفار: شکاف انتهای تیر

ش

شاک: کسی که شک دارد
شَرْب: پارچه‌یی گرانبها که از آن پیرهن و دستار می‌ساختند.
شعوذه: شعبده
شواذ: جمع شاذ: نادر و کمیاب
شونیز: سیاه‌دانه
شهروا: پولی که فقط در یک شهر معتبر است.

ص

صک: حواله
صیرورت: از حالی به حال دیگر درآمدن

ط

طـراز: یکـی از شهرهـای آسیـای مرکزی (قزاقستان) که امروزه از بین رفته است.
طیلسان: جامهٔ بلند و گشادی که کشیشان بر دوش می‌نهند.

ظ

ظلام: تاریکی، سیاهی

ع

عنا: رنج و مشقت

غ

غراب‌بین: (از عربی غرابُ الْبَین) کلاغ که در نظر عرب شوم بـود و صدای آن نشانهٔ دوری و جدائی محسوب می‌شد.

ف

فیال: آغاز، ابتدا

ق

قَذف: انداختن
قنطره: پل
قنینه: صراحی، شیشهٔ شراب

ک

کبت: زنبور عسل
کُپی: میمون
کمامرَّ: چنان که گذشت

ل

لائقه: لایقه، مؤنّث لایق
لخـلخه: تـرکیبی از عطریـات مختلف به صورت گوی

م

مجره: کهکشان
محاکات: تقلید
مُخْتَتَم: پایان
مخلّل: خالدار
مزیدن: چشیدن
مَساق: سوق، راندن
مضمار: میدان
مطالع: جمع مطلع: اول سخن
مُطَّرِد: عام، شامل، جاری و روان
مُعْلَم: منقّش، مخطّط
مفاوضت: شرکت، برابری
مُفْتَتَح: آغاز
مقاطع: جمع مقطع: پایان سخن

مقول بالتشکیک: دارای مراتب
مُکحّل: سرمه کشیده
ملحم: نوعی جامه
مملوح (مقلوب ملموح): منظور، مورد توجه، نگریسته شده
ممیّز: تمیزدهنده
مُناصح: ناصح، اندرزگو
مناهج: جمع منهج: شیوه و راه
مؤونت: خرجی، قوت روزانه
مواسا (مواساة): یاری کردن
موی کالیده: ژولیده موی
مهره: جمع ماهر
مهنّا: گوارا شده
میغ: ابر

ن

نَبوت: اعراض، دوری، نفرت
ند: نوعی از عطریات
نصیبه: بهره، قسمت
نهج: راه
نهمت: منتهای همّت

و

وُلاة: جمع والی

ه

هات الراحَ: شراب را بده!

ی

یاسِج: تیر پیکان‌دار

فهرست برخی از مآخذ

۱ ـ ادبیات چیست، ژان پل سارتر، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، مصطفی رحیمی، زمان، ۱۳۵۶

۲ ـ امثال سائره از شعر متنبّی، صاحب بن عباد، ترجمهٔ دکتر فیروز حریرچی، انتشارات سحر، ۱۳۵۶

۳ ـ تاریخ زبان فارسی، دکتر پرویز ناتل خانلری، چهار جلد، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۷-۱۳۵۴

۴ ـ تخیّل فرهیخته، نورتروپ‌فرای، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۳

۵ ـ درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری، دکتر محمد تقی غیاثی، انتشارات شعلهٔ اندیشه، ۱۳۶۸

۶ ـ دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی، دکتر خسرو فرشیدورد، امیرکبیر، دو جلد، ۱۳۶۳

۷ ـ دیوان متنبّی، شرح عبدالرحمن البرقوقی، ۴ جلد، مطبعة السعادة، ۱۹۳۸ م

۸ ـ زبانشناسی چیست، سوزت هیدن الگین، ترجمهٔ دکتر ضیاحسینی، دانشگاه آزاد ایران، ۱۳۵۹

۹ ـ ساختار و تأویل متن، بابک احمدی، دو جلد، نشر مرکز، ۱۳۷۰

۱۰ ـ سبک خراسانی در شعر فارسی، دکتر محمد جعفر محجوب، سازمان تربیت معلّم و تحقیقات تربیتی، تهران، ۱۳۴۵

۱۱ ـ سبک‌شناسی، ملک‌الشعراء بهار، جلد ۱، چاپ دوم، ۱۳۳۷

۱۲ ـ گفتاری دربارهٔ نقد، گراهام هوف، ترجمهٔ نسرین پروینی، امیرکبیر، ۱۳۶۷

۱۳ ـ مارکسیسم و نقد ادبی، تری ایگلتون، ترجمهٔ م ـ امین لاهیجی، انتشارات کار، ۱۳۵۸

۱۴ ـ معانی و بیان ۱، سیروس شمیسا، دانشگاه پیام نور، ۱۳۷۰

۱۵ ـ معنی شناسی، منصور اختیار، دانشگاه تهران، ۱۳۴۸

۱۶ ـ نقد ادبی، دکتر زرین‌کوب، امیرکبیر، ۱۳۶۱

1. A concise pahlavi Dictionary, D.N.Mackenzie, Oxford university press, 1971

2. A Dictionary of Linguistics and phonetics, David Crystal, 1990

3. A Dictionary of modern critical terms, edited by Roger Fowler, Routedge & Kegan Paul, 1973

4. A Handbook of critical approaches to literature, Guerin/ Labor/ Morgan/ Willingham, Harper & Row, Second Edition (چاپ افست ایران)

5. A short guide to English style, Alan Warner, Oxford university press, 1961

6. Contemporary essays on style, Glen A.Leve, 1969

7. From linguistics to literature, Mansur Ekhtiar, Tehran university, 1971

8. Language and style, Stephen Ullmann, Oxford, 1966

9. Linguistics and literary history: Essays in stylistics, Leo Spitzer, Princeton, 1948

10. Linguistics and literature (an introduction to literary stylistics), Raymond Chapman, 1974

11. Linguistics and style, Nils Erik Enkvist, John spencer, Michael J.Gregory, Oxford university press, 1967

12. Linguistics for students of literature, Elizabeth Closs Traugott/Mary Louise Pratt, Harcourt Brace Jovanovich, inc, 1980

13. Literary style (a symposium), edited by Seymour Chatman, Oxford university press, 1971

14. Longman dictionary of applied linguistics (چاپ افست ایران)

15. Style and stylistics, Graham Hough, London, Routledge & Kegan paul, 1969

16. Style in fiction (a linguistic introduction to English fictional prose), Geoffrey N.Leech/ Michael.H.Short, Longman, 1981

17. The problems of style, J.Middleton Murry, Oxford university press, 1922

فهرست راهنما

ش

ص

ط

ع

ف

ق

ک

گ

ل

م

ن

و

ه

ی

از این نویسنده منتشر شده است:

۱ ـ فرهنگ عروضی، فردوس، چاپ دوّم، ۱۳۷۰
۲ ـ سیر غزل، فردوس، چاپ سوم، ۱۳۷۰
۳ ـ با یونگ و هسه (ترجمه)، فردوس، چاپ دوم، ۱۳۶۸
۴ ـ سیر رباعی، آشتیانی، ۱۳۶۳
۵ ـ وزن‌های پائیزی خواب (مجموعه شعر)، آشتیانی، ۱۳۶۳
۶ ـ آشنائی با عروض و قافیه، فردوس، چاپ هشتم، ۱۳۷۲
۷ ـ فرهنگ تلمیحات، فردوس، چاپ سوم، ۱۳۷۱
۸ ـ گزیدهٔ غزلیات مولوی، چاپ و نشر بنیاد، چاپ دوم، ۱۳۶۸
۹ ـ ال الا (ترجمه)، فردوس، ۱۳۶۸
۱۰ ـ نگاهی تازه به بدیع، فردوس، چاپ چهارم، ۱۳۷۲
۱۱ ـ انواع ادبی، باغ آینه، ۱۳۷۰
۱۲ ـ آینه (مجموعه داستان)، نوید، ۱۳۷۰
۱۳ ـ چهل شعر (مجموعه شعر)، ویسمن، ۱۳۷۰
۱۴ ـ نگاهی به سپهری، مروارید، چاپ سوم، ۱۳۷۲
۱۵ ـ معانی، دانشگاه پیام نور، چاپ دوم، ۱۳۷۲
۱۶ ـ بیان، فردوس، چاپ سوم، ۱۳۷۲
۱۷ ـ ای.ای. کمینگز و شعرهایی از او، فردوس، ۱۳۷۱
۱۸ ـ داستان یک روح، فردوس، ۱۳۷۲
۱۹ ـ سبک‌شناسی شعر، دانشگاه پیام نور، ۱۳۷۲
۲۰ ـ گزیدهٔ منطق‌الطیر، دانشگاه پیام نور، ۱۳۷۲

منتشر می‌شود:

۱. فرهنگ مصطلحات الشعرا — به تصحیح دکتر سیروس شمیسا
۲. المعجم فی معاییر اشعار العجم — به تصحیح دکتر سیروس شمیسا
۳. معانـی — تألیف دکتر سیروس شمیسا
۴. سبک‌شناسی نثر — تألیف دکتر سیروس شمیسا
۵. سبک‌شناسی شعر — تألیف دکتر سیروس شمیسا
۶. حکایت شعر — رابین اسکلتن / ترجمه مهرانگیز اوحدی

Elements of Stylistics

by

C. Shamissa, Lit.D

Tehran

1993



۴۸۰۰ ریال

